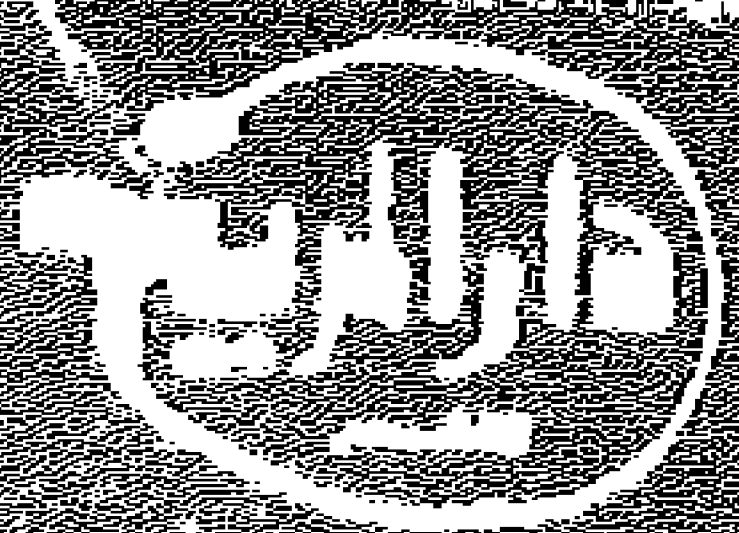


التيارات المعاصرة في النقد الأدبي

دكتور بدوي طبانة
أستاذ الأدب العربي



النِّبَارَاتُ المعاصرةُ في النقد الأدبيّ

© طعة ١٤٠٦ هـ ١٩٨٦ الرياض

دار المربع للنشر
حقوق الطبع والنشر محفوظة

لا يجوز استساخ أى جزء من
هذا الكتاب أو اختزانه بأى
وسيلة إلا بإذن خطى من
الناشر - ص . ب ١٠٧٢٠
(الرياض ١١٤٤٣)

النَّيَّارَاتُ الْمَعَاصِرُ فِي اثْنَةِ دَلَاذُجٍ

تأليف

دكتور بدوي طَبَّانَه
أستاذ الأدب العربي

الطبعة الثالثة
(مَزِيدَة مَنقُحَة)



بسم الله الرحمن الرحيم تصدير

هذه هى الطبعة الثالثة من (التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى) التى درست فيها واقع هذا النقد فى هذا القرن ، وكشفت فيها عن اتجاهاته المختلفة ، وعن العوامل الفعالة فى كل اتجاه منها ، وما كان منها طبيعياً منطقياً بجريانه على سَنَةِ التطور وما كان مفتعلاً يرمى إلى غاية من الغايات النفعية، ولا يخضع لمنطق التفكير .

كما فصلت القول فى القضايا التى أثارها النقد المعاصر ، وشرحت الآراء المتباينة لنقاد العصر فى كل قضية منها ، وقوّمت هذه الآراء بمقاييس الحق كما أراه ، وبالخبرة التى أفدتها من ممارستى الطويلة للنقد الأدبى ، دراسةً وتمحيصاً فى أصوله القديمة ، وفى مراجعه الحديثة ، وتدريساً لمادة النقد ونظرياته فى الجامعة ، ومزاولة عملية النقد فى بعض ما كتبت فى نقد بعض الأعمال الأدبية .

كما أشرت إلى الأصول الأولى ، وإلى الجذور التاريخية لكل فكرة نقدية ، ولكل قضية من تلك القضايا ، وما انتهت إليه بعد مسيرتها الطويلة عبر الزمن .

ويعينى فى هذه المناسبة أن أقول إن صورة تلك القضايا الأدبية ، والاتجاهات النقدية ، بقيت كما رسمت هذه الدراسة خطوطها الرئيسة ، وكما حددت معالمها الجوهرية على الرغم من مضيّ عشرين عاماً منذ ظهور الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٦٣ م ، فما تزال العقبات التى عوقت مسيرة النقد عن الوصول إلى غايتها ، وتحديد أهدافها باقية إلى الآن ، متمثلة فى اختلاف القيم العامة للمجتمع العربى ، والقيم الفنية فى الأدب .

ولا حاجة إلى القول بأن هذه الأمة ما تزال تفتقد وحدة الصفّ ، ووحدة الهدف ووحدة العمل فى التخلص من آلامها . وما تزال الذاتية تلعب دورها فى تقدير الرجال ، وفى الحكم

على الأعمال . وماتزال المثل التى يتطلع إليها النقاد متباينة ، منها المثل العربية الخالصة ، ومنها المثل الأجنبية الوافدة ، ومنها ما يصل هذه بتلك !

وماتزال وجوه الاختلاف بين النقاد حول القيم التعبيرية ، ومايزال الصراع بينهم حول الحرية والالتزام فى الفن الأدبى ، ولاتزال قضية التجديد فى القوالب ، والأشكال ... لايزال الخلاف ماثلاً فى ذلك كله ، ولست أرى شقة الخلاف تضيق أو تزول قريباً .

ومعنى ذلك كله أن الصورة التى رسمها هذا الكتاب للحياة النقدية فى هذا القرن لم يتغير منها شئ طوال هذه السنوات العشرين ، وأن القضايا التى كانت تشغل النقاد إذ ذاك لاتزال هى المحور الذى تدور حوله الدراسات النقدية فى هذه الأيام ..

والحقيقة التى ينبغى أن نعيها جميعاً أن عشرين سنة أو ثلاثين أو خمسين ، ليست بالزمن الذى يسمح بتغيير واضح فى مجرى الحياة الأدبية ، أو فى الذوق الأدبى العام . وقد يظهر هذا التأثير السريع أحياناً فى الحياة السياسية أو فى الحياة الاقتصادية أو الاجتماعية أثر الهزات العنيفة فى البيئات التى تمتحن بالانقلابات .

أما الشئ الذى تغيرَ فعلاً فى حياتنا الثقافية بعامة ، وفى حياتنا الأدبية والنقدية بخاصة فهو حلول بعض الأسماء محل أسماء أعلام الأدب ، وعمالقة الفكر الذين طواهم الردى ، وغيبتهم القبور ، وبقيت أفكارهم الشامخة شاخصة فى آثارهم التى كتبوها ، وفى عقول الذين عرفوهم وقدرُوا كفاحهم وأصالتهم فى مجالات التفكير الأدبى .
تلك بعض الخواطر التى عنت لى وأنا أقدم هذه الطبعة الجديدة من التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى . أسأل الله أن ينفع بها كفاء ما بذل فيها من جهود .

والله ولى التوفيق

بدوى أحمد طبانة

الرياض ٦ من شعبان ١٤٠٣ هـ

١٨ من مايو ١٩٨٣ م

مقدمة الطبعة الأولى

صوّرت في هذا الكتاب تيارات النقد الأدبي كما تبينتها في هذا القرن ، سواء من تلك التيارات ما عاصرتة بشخصى ورصدته بسمى وبصرى ، وما قرأته منها ورأيت آثاره العميقة أو السطحية في هذه المرحلة من مراحل حياة الأمة العربية .

وإنما اقتصرت على دراسة الظواهر النقدية في هذه الفترة من فترات عصر النهضة لأن الفترة التى سبقتها لم تكن فى رأى ذات خطر فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ولأن الحياة الأدبية والنقدية فيها كانت فى حقيقتها امتداداً للحياة الأدبية والنقدية فى القرون التى سبقتها ، وإذا كان فيها شئ من التجدد فإن معالم هذا التجدد لم تكن واضحة الوضوح الذى يجعلها لوناً متميزاً ، أو اتجاهأ مؤثراً ، بل إن هذه المعالم تأخذ صورتها الواضحة فى هذا القرن العشرين الذى تبدو فيه جميع الظواهر ، وتتمثل فيه سائر الاتجاهات التى أثرت فيها عوامل سابقة وعوامل معاصرة .

وكان تأليف هذا الكتاب صدى للإحساس بالحاجة إلى جمع شمل النقد الأدبى ، وتوضيح معالمه ، ورسم صورة صحيحة بقدر الإمكان لطريق سيره وتحديد اتجاهاته فى هذا العصر الذى تزاحمت فيه الأفكار ، وتضاربت الآراء فى القيم الفنية للأعمال الأدبية حتى يكون من هذه الدراسة حلقة تتمم حلقات النقد الأدبى فى سلسلة تاريخه عند هذه الأمة .

وقد رأيت أن كلمة « التيارات » التى أطلقتها على هذه الدراسة ، أو على الأصل الذى تصوره هذه الدراسة ، هى أنسب الأسماء ، وأكثر الألقاب ملاءمة لتصوير حياة النقد فى هذه الفترة التى لانرى فيها رأياً واحداً ، أو اتجاهأ مطرداً ، أو منهجاً سائداً يؤثره النقاد ويسيرون على هديه فى رسم مناهج الأدب ، وإنما كان النقد الأدبى فى هذا الزمن آراء مختلفة ، ومناهج متضاربة ، ترى وضوح التناقض بينها لدرجة غير خافية ، يصعب على الباحث معها أن يهتدى إلى حقيقة ، أو أن يقف على معالم ثابتة ، أو على وحدة أصول متفق عليها عند نقاد هذا العصر ، أو عند جماعة كبيرة منهم بحيث يستطيع أن يقول فى اطمئنان أو فيما يقرب من الاطمئنان : هذه قواعد النقد فى هذا العصر ، أو هذه المثل الأدبية أو القيم الفنية للأدب فيه .

ومن ثم كانت التسمية بالتيارات فى رأى ، أكثر انطباقاً على واقع هذا النقد المعاصر من كل تسمية سواها .

ولقد كان هدفى من هذه الدراسة تصوير تلك التيارات المعاصرة فى عمومها ، لأعطى القارئ صورة واضحة عنها ، وأكتب فى تاريخ النقد الأدبى سطوراً صحيحاً عن النقد فى هذا العصر قبل أن تضيع معالمه ، وتذهب أشتاته أدراج الرياح ، ولذلك درستها موضوعات ، وعرضت فى كل موضوع منها سائر الاتجاهات ، وشرحت كل رأى ، وأبنت عن وجهة النظر فيه ، كما عرضت وجهات النظر الأخرى التى تعارض تلك الآراء ، أو تقف منها فى الطرف البعيد .

ولم أكتف بذلك العرض والكشف عن حقيقة النقد المعاصر ، وتصوير تياراته المطردة والمتلاطمة ، بل إننى قدمت لهذا وذاك بتصوير سريع يمثل تطور الفكرة فى أذهان لسابقين ، ويشرح ما استقرت عليه عند نقاد العرب ، أو عند ذوى الرأى منهم . فكانت هذه الدراسة دراسة مقارنة ، غايتى منها وصل الفكرة الجديدة بما سبقها من التقاليد الفنية ، ومأمهد لها من الفكر والآراء ، وبذلك تلتئم حلقات الدراسة الموضوعية للنقد ، ويمكن على ضوءها تبين مدى متابعة المعاصرين للأفكار التى سبقتهم ، ومدى استقلالهم بالرأى ، أو إفادتهم من ينابيع أخرى جديدة أو قديمة ، قريبة أو بعيدة .

وقد رأيت فى هذا الاتجاه بعضاً وإحياء لناحية من أهم نواحي تراثنا الفكرى الذى نعتر به ونحرص عليه ، ونعده حلقة من أهم الحلقات فى سلسلة أمجاد العرب ، وفى الطليعة من مقومات قوميتنا العربية التى بذل الأسلاف فى سبيلها عصارة أفكارهم ، وخلاصة مواهبهم الفنية .

وكان لهذا الاتجاه العام أثره فى الفحص عن أهم الموضوعات التى تناولها المعاصرون جملة ، وفى العدول عن دراسة هذا النقد فى صورة دراسة للشخصيات التى أنتجته ، مع اعترافى بقيمة مثل تلك الدراسات الشخصية التى يمثل كل منها جزئية من جزئيات الحياة النقدية ، لكننى رأيت أن الاتجاه إلى الدراسة الكلية هو مفتاح الدراسات الجزئية ، وبعد تلك المقارنات الكثيرة التى يجدها القارئ فى كل موضوع من الموضوعات التى درستها ، يستطيع الباحث أن يعرف بها المنزلة التى يشغلها الناقد فى حياة النقد ، حين يرى فكرته مقارنة بفكرة غيره من الذين عملوا أو لا يزالون يعملون فى حقل النقد الأدبى .

ومن ناحية أخرى وجدت أن عدد النقاد الذين تخصصوا في مزاولة هذا الفن عدد قليل يعد على الأصابع ، وذلك على الرغم من الكثرة الكثيرة التي تتناول هذا النقد في أيامنا ، وتتخذ هوية لتزجية الفراغ ، أو لأسباب أخرى سيطلع القارئ على شيء منها في هذه الدراسة . وهذه الكثرة من الهواة تزاوّل أعمالاً أخرى في الحياة ، ليس من أهمها عمل النقد والتخصص فيه والتفرغ له . في حين أنه قد يكون لهم بعض الآراء والدراسات الجديرة بالاعتبار من غير المستطاع إغفالها وعدم الإشارة إليها ، إذا كانت تستحق العناية والتسجيل في حين أن دراسة أمثال هؤلاء على أنهم شخصيات نقدية فيها كثير من التوسع والتساهل لهذا السبب .

وإذا كان المنهج العلمي يقتضى الإشارة في المقدمات إلى المصادر الرئيسة والينابيع التي استقت منها الدراسة ، فإننى أجد كثيراً من الصعوبة في إحصائها وفي الإشارة إلى أكثرها أهمية في حدود هذه المقدمة الموجزة . ولذلك اكتفيت بإثباتها في هوامش الصفحات ، مسجلاً تاريخ نشرها ، منسوبة إلى أصحابها ، ذلك أننى لم أستطع أن أقسم ينابيع هذه الدراسة إلى أصول أو مصادر كبرى يعتمد عليها البحث ولا يجاوزها إلا قليلاً ، ومصادر ثانوية تؤيد وجهات النظر الأصلية ، وذلك لأسباب يدركها القارئ من خلال السطور المتقدمة .

وإنما الذى يمكن الإشارة إليه في حدود هذه المقدمة هو أن البحث أفاد من أكثر ماكتب في نقد الأدب العربى المعاصر فى كتب الأدب والنقد والتراجم ، وفى الصفحات الأدبية من المجلات والصحف السائرة التى يقوم على تحريرها أو الكتابة فيها أدباء أو نقاد . وسيرى القارئ تنوع هذه المصادر ، وتنوع كاتبها ، كما قد يلاحظ أننى أشدت بكثير من الآراء وقدمتها ، فى حين أن الحياة الأدبية بعواملها المضطربة ، ومقاييسها الفاسدة لم تجعلها أو لم تجعل أصحابها محلاً للإشادة والتقديم . وقد يلاحظ أيضاً أننى أغفلت بعض الآراء التى اشتملت عليها كتب مطبوعة أو دراسات منشورة ، لا لشيء سوى أننى لم أر فيها شيئاً من معالم الشخصية العلمية أو الفنية التى ترفع أصحابها إلى درجة أهل الرأى فى هذا المجال الذى يعرض للأدب ، ويدرس وجهات النظر فيه .

وسيرى القارئ نتيجة لهذه الملاحظات أننى لم أقصر فى هذه الدراسة على ماكتب الأعلام المعروفون الذين دوت أسماؤهم وذاع صيتهم فى أجواء الكتابة والنقد ، وسلطت على

أسمائهم الأضواء ، بل إنه سيجد إلى جانب هذه الأسماء اللامعة كثيراً من الأسماء التى لا يزال أصحابها فى دائرة الظل أو فى دائرة الظلام . وربما كانت آراؤهم أجدر بالتأمل والتسجيل ، لأصالتها وعمقها على الرغم من أنه لم تتح لهم فرص الظهور أو الشهرة ، لبعض الأسباب التى ستعرض لها هذه الدراسة .

وربما وقف القارئ على اقتضاب فى بعض ما استشهدت به من كلام بعض النقاد فى تمثيل بعض الاتجاهات ، وعلى شئ من التوسع والتفصيل فى بعض الاستشهادات الأخرى ، والسبب فى ذلك اختلاف طبيعة النص النقدي من ناقد إلى ناقد ، فإن بعض تلك النصوص قد يتناول جوانب كثيرة من الأعمال الأدبية ، ولا يقتصر على جانب واحد يشبع القول فى تمحيصه وتوضيح الفكرة فيه . فى حين أن بعض تلك النصوص اقتصر على ناحية واحدة أخذت حظها من الدراسة المفصلة ، فمثل صاحبه أوضح تمثيل ، وأعان على رسم صورة لاتجاه واضح من الاتجاهات النقدية المعاصرة فى قضية من القضايا التى تمثل جزءاً أو فصلاً من فصول هذه الدراسة .



وأعتقد أن كثيراً من نقاد هذا العصر سترضيهم هذه الدراسة ؛ إذ يجدون فيها الصورة التى يريدونها لأنفسهم أو لآرائهم ، أو التى يريدون بقاء نسبتها إليهم أو إلى اجتهادهم الذى تدل عليه هذه الصورة المطبوعة المشرقة التى تدل على تجرد وإنصاف ، وعلى فهم مستنير وبصيرة واعية بالفن الأدبى وطبيعته ومذاهب أصحابه .

وأعتقد أيضاً أن كثيرين ممن يعدون أنفسهم ، أو يعدهم بعض الناس نقاداً لن ترضيهم هذه الدراسة ، ولن ترضى أشياعهم ولا أبواقهم من الذين يتلقفون فتات مواعدهم ، لأنهم سيرون فى هذه الصفحات صوراً لدوافع تقدم الضال ، ولآرائهم المتهاففة ، ولتناقضهم الصريح ، ولأهوائهم المضللة . وسيرون تلك الدوافع والآراء والأهواء والتضليل ، وقد تكشفست أمام الناس فوضعهم مواضعهم الحققة ، وأنزلوهم منازلهم الطبيعية بعد عبث طويل ، واستهتار بعقول الناس وأذواقهم ، وجناية أليمة على الأدب والأدباء .. ولعلمهم إذا خلو إلى أنفسهم ، ورجعوا إلى طبيعة التفكير السليم فى مثل ما نهجوا وما كتبوا معتمدين على غفلة الناس - لعلمهم إذا فعلوا ذلك ، حاولوا أن يتبرءوا قبل غيرهم من آراء سطروها ، ودافعوا عنها فى إصرار قبل أن تسجلها هذه الدراسة ، ولعلمهم يحاولون الآن أن يخفوا معالمها ، أو يستروها

بمحاولة التوفيق بينها وبين رأى السليم الذى يرضى الأذواق والعقول ، ويرضى الفهم الصحيح عند أصحاب المعايير الصحيحة ، والموازنين الراجحة .

ولاحيلة لى فى رضا الراضين ، ولا فى سخط الساخطين ، فإننى مارميت بهذه الدراسة إلى شئ من الإرضاء والترغيب ، ولا إلى شئ من الإسقاط والتنفير . وإنما كان كل مارميت إليه وحرصت عليه أن تمت هذه الدراسة إلى الحقيقة بأقوى الأسباب . ولذلك تحررتها ما استطعت ، وبذلت لها من نفسى وجهدى ووقتي جهد الطاقة .

ولكننى أستطيع أن أقول : إن أحداً من النقاد الذين عرضت لهم هذه الدراسة فى بعض فصولها لن يستطيع أن يمارى فى شئ مما فيها ، أو ينازع فى قول مما تضمنته ، أو فى حكم استوجبه ، ولن يستطيع أيضاً أن يذهب إلى أنه كان للهوى شئ من السلطان على هذا التأليف الذى استمد مادته من النصوص النقدية ذاتها ، واعتمد على كاتبها أنفسهم ، وأثبت ماكتبوا بأقلامهم فى كتب ورسائل ومقالات ، مهروها بأسمائهم الصريحة ، وأذاعوها مطبوعة بين الناس . ولست أظن أن إنساناً بل ناقداً يحسبه الناس فى المفكرين ينشر أو يذيع إلا ما يرضى وما يشتهى أن يؤثر عنه ، أو ما يحقق غاية من غاياته فى الكتابة والإذاعة .

وجميع الكلمات والآراء التى يجدها القارئ مبثوثة فى تضاعيف هذا الكتاب ، تعرض عرضاً أميناً صفحة النقد الأدبى فى هذا العصر ، وتصوره تصويراً محايداً ، يقتصر على بعض ما أمكن الاطلاع عليه ، أو ما رأيت أنه يحقق الغاية فاكثفت به من الآثار المكتوبة فقط .

ولست أزعم أننى أحصيت كل الآراء ، أو شرحت جميع الاتجاهات النقدية ، فإنها كما قدمت من الكثرة بالدرجة التى يستعصى معها الإحصاء على الدارس ؛ مهما تبلغ به المحاولة الجادة المخلصة ، والرغبة فى الإحاطة الشاملة والاستقصاء . ولو كان لنقدنا المعاصر اتجاهات معينة نشأت عنها مدارس نقدية أو مذاهب واضحة ، لكان من الميسور الوصول إلى فلسفة هذه المدارس أو المذاهب النقدية فى سهولة ويسر ، وأحكام أقرب إلى اليقين .

ولكننى أستطيع أن أقول - على الرغم من تلك الصعوبة - إن هذه المحاولة توضح إلى حد كبير صورة النقد المعاصر ، وتحدد معالمه ، وتكشف عن أهم دوافعه ، وهى اتجاهات كثيرة ، عواملها كثيرة ، ودوافعها متباينة . ومن هذه الاتجاهات ما يمت إلى الأصالة ويخدم الحقيقة إلى حد كبير ، ومنها كثير من الآراء المتهافنة التى تعتمد على الأهواء وتشايح النزعات ، وتخدم الباطل إلى حد كبير أيضاً .

وبعد : فإذا كانت هنالك كلمة أحرص عليها في مثل هذه المقدمة ، فهي أننى لا أستطيع أن أدعى أن هذه الدراسة قد انتهت إلى أبعد غاياتها ، أو وصلت إلى ما أنشده لها من الكمال ، أو أنها استوعبت كل ما يجب استيعابه من المراجع والآراء التى تتكشف ويتسع نطاقها ، ويتزايد مداه يوماً بعد يوم .

ولو أننى حاولت الإحاطة التامة والاستقصاء ، لانتضى أجل وآجال دون أن تعرف هذه الدراسة طريقها إلى النور . وإذا كنت أطمع فى شيء من كرم القارئ فهو أن يقدر سعة جوانب الموضوع ، وتدقق الآراء النقدية ، وتتابعها تتابع السيول الجارفة والأمواج التى لاتكل عن التلاطم والسباق .

على أننى - فى سبيل خدمة الفكر واستبانة الحقيقة - أرحب بكل استدراك أو تصويب يتفضل به الذين ينشدون الحقيقة ، ويقدمونها على كل اعتبار ، لأفيد من ملاحظتهم وتجاربهم فى الطبعة الثانية ، إذا شاء الله أن يكون لهذا الكتاب طبعة أخرى .

والله الموفق للصواب . ومنه نستمد العون والمثوبة .

بدوى أحمد طبانة

وأقدم اليوم « التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى » فى طبعتها الجديدة ، مع إضافات وتعديلات رأيتها مفيدة .
والحمد لله فى الأولى والآخرة .

تمهيد

في الحياة الأدبية المعاصرة

يمتاز القرن الذى نعيش فيه من بين القرون الخمسة التى سبقته ، بأنه قرن البعث والنهوض فى حياة الأمة العربية ، وهى نهضة شاملة حاولت فى إصرار أن تنفض عن هذه الأمة غبار الأحداث ، وتبعثها بعثاً جديداً فى مختلف نواحي الحياة . وكان فى مقدمة تلك النواحي الحياة الأدبية التى تعد من أهم مظاهر هذه النهضة ، بل من الممكن أن تعد من أهم بواعثها . وقد خلفت هذه النهضة فضلاً زاهياً من الأعمال الأدبية أخرجها أدباء استطاعوا أن يشقوا طريقهم إلى المجد ، وأن تحلق أصداً كثير منهم فى أجواء البلاد العربية ، وأن تملأ آثارهم المكتبات فى شتى أمصار العالم العربى وغيرها ، وأن تتداولها أيدي القراء فى كل مكان .

وكانت تلك الثروة الغزيرة التى خلقتها النهضة والتى اشتركت فيها طبقات متباينة من الأدباء ، ممثلة لأكثر جهات الفن الأدبى وأجناسه التى عرفها الأدب العربى فى حياته التى امتدت خمسة عشر قرناً من الزمان ، ذلك أن جميع الفنون الأدبية التى عاشت فى تاريخه الطويل ظلت تعيش فى هذا العصر ، وفى هذا القرن بالذات ، ولم يمت فن من تلك الفنون المعروفة فى الشعر أو فى النثر ، بل على العكس من ذلك نشط كثير من تلك الفنون نشاطاً ملحوظاً بما جد من عوامل الدفع القوية التى كثرت فى هذا القرن .

وهناك فنون اتسع مجالها باتساع مواردها ، وبوفرة بواعثها ، كالشعر الاجتماعى والشعر السياسى اللذين راج القول بأنهما من الفنون المستحدثة فى الشعر العربى الحديث ، وعد هذا الاستحداث من سمات النهضة الأدبية التى تأثرت بما استحدثت فى حياة هذه الأمة ، وما أثر فيها من الوعى الجديد الذى عرفته فى هذا العصر ، ولم تعرفه فى عصورها السابقة . والحقيقة أن هذين اللونين من ألوان الشعر العربى ، لم يخل منهما عصر من العصور ، فالشعراء الجاهليون والإسلاميون والعباسيون لم يخل شعرهم من وصف مجتمعاتهم ، وما كان يدب فيها من ألوان الحياة ، ولم ينوا عن التنويه بمفاخرها ومآثرها ، وشرح عللها وأوصابها . وكذلك لعب هذا الشعر فى العصور السابقة دوراً خطيراً فى الحياة السياسية ، بما عبر عن القبائل وطموحها وسيادتها ، وما شرح من الأحداث السياسية وآثارها ، والأحزاب واتجاهاتها ومبادئها ، والنيل من خصوم الفكرة أو الجماعة ، والإشادة بأوليائها وأنصارها . وغاية

ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد ، أن هذين اللونين قد عظمت العناية بهما فى هذا العصر على أيدى عدد كبير من الشعراء الذين كثر شعرهم فى وصف المجتمعات وحياتها السياسية ، وشرح آلامها وأمانها .

وإذا كان هنالك فن جديد لم يعرفه تاريخ الأدب العربى من قبل ، وإنما كان وليد هذا العصر حقاً ، وكان أثراً من آثار نهضته وتفاعله مع غيره من الآداب ، فهو الشعر المسرحى الذى رفع لواءه فى الأدب العربى الشاعر الكبير أحمد شوقى ، واقتفى أثره فيه جماعة من الشعراء المعاصرين تفاوتت أقدارهم فى منازل الإجابة والإتقان . ويمتاز هذا اللون من ألوان الشعر بأن الشاعر يجد فيه سعة للتعبير المستفيض عن أمانى النفوس وآلامها ، وشرح أحوال المجتمعات ، وبسط الأحداث التاريخية واستخلاص العبر منها ، وذلك لتعدد الأشخاص فى المسرحية الشعرية ، وسعة المجال فى تأليف ما يتصور أنه يجرى على ألسنتها فى الحديث والحوار معبراً عما يدور فى خواطرها ، وكذلك فيما تسمح به طبيعة هذا الشعر من تعدد البحور والأوزان ، وعدم التضييق على الشاعر فى التزامه وزناً واحداً ، وكذلك فى تعدد القوافى وتنوعها فى كل بيت ، أو بعد عدد قليل من الأبيات ، وهذا ما كان الشعراء والنقاد يعدونه عيباً ، أولاً يرضون عنه كل الرضا إذا لجأ إليه الشاعر فى القصيدة الواحدة ، وكانوا يرون فيه أمانة عجز تغض من اقتداره على استحضر القوافى ، وطول النفس . ثم إن هذا الشعر يمكن أن يتوافر كثير من خصائص الشعر فى ألوانه المختلفة المعروفة فى الشعر الغنائى الذى يتحدث فيه عن النفس ، والشعر القصصى الذى يصور حوادث من عصور تاريخية ، ويشرح ما كان يسود هذه العصور من الآراء والأفكار والمعتقدات ، ثم هذا اللون الذى ينفرد به ذلك الشعر المسرحى من الأشخاص والحوار والحركات .

وهناك فنون أدبية يمكن أن تنسب إلى هذا العصر بخصائصها الفنية الجديدة ، واستطاعت أن تحتل منزلتها فى عالم الأدب وأن تبرز بروزاً مشهوداً بين فنونه المعروفة ، وأن تجد من الأدباء تطلعا إليها وعناية بها ، واستطاعت فى وقت قصير لا يحسب فى أعمار الأمم أن تصل إلى الذروة أو تقاربها ، من حيث الازدهار والنضج الفنى فى نظر كثير من النقاد .

وكان هذا فى فن القصة الذى حلقت أعلامه فى سماء الأدب فى هذا العصر ، وظفر بما يظفر به فن آخر من فنون الشعر والنثر ، وأقبل عليه القراء خاصتهم وعامتهم إقبالا منقطع

النظير ؛ لما وجدوا فيه من العزاء والسلوى والمتعة التى يحسها قراء القصة مهما تفاوتت أعمارهم ، أو تباينت ثقافتهم ، وكان هذا الإقبال من الأسباب التى شجعت الكتاب على العناية بفن القصة . وكذلك كان ترحيب النقاد بظهور هذا اللون عاملاً من أبرز العوامل فى قوته ومحاولة دفعه أو دفع كتابه إلى الأمام ، ومن أمثلة ترحيب النقاد ما كتب الدكتور طه حسين فى الإشادة بالأستاذ توفيق الحكيم ، وإطراء قصته « أهل الكهف » التى يقول فيها : أما قصة « أهل الكهف » فحدث ذو خطر ، لا أقول فى الأدب العربى المصرى وحده ، بل أقول فى الأدب العربى كله . وأقول هذا فى غير تحفظ ولا احتياط ، وأقول هذا مغتبطاً به مبتهجاً له . وأى محب للأدب العربى لا يغتبط ولا يبتهج حين يستطيع أن يقول - وهو واثق بما يقول - إن فناً جديداً قد نشأ فيه وأضيف إليه ، وإن باباً جديداً قد فتح للكتاب ، وأصبحوا قادرين على أن يلجوه ، وينتهوا منه إلى آماذ بعيدة رفيعة ، ما كنا نقدر أنهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن ؟ نعم ! هذه القصة حادث ذو خطر يؤرخ فى الأدب العربى عصراً جديداً . ولست أزعم أنها قد حققت كل ما أريد للقصة التمثيلية فى أدبنا العربى ولست أزعم أنها قد برئت من كل عيب ... ولكننى على ذلك لا أتردد فى أن أقول إنها أول قصة وضعت فى الأدب العربى ويمكن أن تسمى قصة تمثيلية حقاً ؛ ويمكن أن يقال إنها أغنت الأدب العربى ؛ وأضافت ثروة لم تكن له ويمكن أن يقال إنها قد رفعت من شأن الأدب العربى ؛ وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية الحديثة والقديمة .^(١)

وبمثل هذا الترحيب برز فى فن القصة أعلام أرسوا دعائم هذا الفن ، ورفعوا منارته بين فنون الأدب العربى . وفى مقدمة أولئك الذين اشتهروا بكتابة القصة : المويلحى ، والمنفلوطى ، وجرجى زيدان ، وطه حسين ، والعقاد ، والمازنى ، ومحمد حسين هيكل ، ومحمود تيمور ، وتوفيق الحكيم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ويوسف السباعى ، وإحسان عبد القدوس ، ونجيب محفوظ ، وسعيد العريان ، ومحمد يوسف غراب ، ويوسف الشارونى ، وإبراهيم المصرى ، وصلاح ذهنى ، ومحمود كامل ، ولطفى جمعة ، وسعيد عبده ، ويوسف جوهر ، وحبيب جاماتى ، وغيرهم ... هذا فى مصر وحدها إلى الكثيرين من رواد الفن فى سائر أجزاء الوطن العربى ، وفى طليعتهم فى سورية : صبحى أبو غنيمة ، وسامى الكيالى ، ومنير العجلانى ، وعلى خلفى ، ومحمد النجار ، وميشيل عفلق ، وفؤاد الشايب ، ونسيب الاختيار ، وخليل الهنداوى ، وشكيب الجابرى ، وعلى الطنطاوى ،

(١) فصول فى الأدب والنقد للدكتور طه حسين : ص ١٢ (دار المعارف - القاهرة ١٩٤٥ م)

وصلاح الدين المنجد ، ومعروف الأرناؤوط ، والدكتور عبد السلام العجيلي ، والدكتور بديع حقي ، ووداد سكاكيني ، وحسيب الكيلاني ، وألفة الأدلبي ، ويقول الأستاذ شاعر مصطفى : إن فرنسيس مراثي الشاب الحلبي كان أول قصص عربي في العصر الحديث ، وذكر أنه استطاع أن يصل بالبحث إلى أن يعرف أن القصة في سورية بدأت في سنة ١٨٦٢ هـ قبل أن توجد في أي قطر من الأقطار العربية .

ومن كتاب القصة في العراق سليمان فيض ، ومحمود أحمد السيد ، وأنور شاعول ، وعبد المجيد لطفى ، وقاسم الخطاط ، وخلف شوقي الداودي ، ونازك الملائكة ، وغيرهم ... وفي فلسطين والأردن كان خليل بيدس ، والدكتور موسى الحسيني ، وسيرة عزام ، وغيرهم من كتاب القصة الجدد وكان المجلون في القصة الحديثة بلبنان : طانيوس عبده ، وفرح أنطون ، وسليم البستاني ، ورشاد دارغوث ، ورئيف الخوري ، والدكتور سهيل إدريس ، وتوفيق يوسف عواد ، وشكيب الجابري وغيرهم أما جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، وأمين الريحاني ، ومارون عبود فيمكن اعتبارهم الرواد الأول للقصة الحديثة في لبنان وسوريا وفلسطين . ولكل من هؤلاء ولاسيما جبران أثره في تقويم الفن القصص الحديث في العالم العربي ، وربما كان الفضل الأكبر في هذه الطفرة لجبران ولقصصه وماحوت من العناصر الفنية وسهولة العرض وبساطته .^(١)

وفي أوائل هذا القرن كانت الفنون الأدبية التقليدية مسيطرة على الأدب في الجزيرة العربية « ولم يكن إسهام الكتاب في مجال الفن القصص سوى محاولات في المفاخرة والمقامة ، كتلك المفاخرة التي نشرها الشيخ أبو بكر خوير عام ١٣٣٠ هـ (١٩١١ - ١٩١٢ م) بعنوان « مسامرة الضيف بمفاخرة الشتاء والصيف » والمفاخرة التي أجراها الشاعر إبراهيم الأسكوبي بين القطار والباخرة .

وفي الحقيقة أن المحاولة الأولى في ميدان الفن القصص الحديث لم تأت إلا في عام ١٣٤٩ هـ (١٩٣٠ م) ، وذلك عندما أصدر عبد القدوس الأنصاري روايته القصيرة « التوءمان » . وقد شهدت السنوات الخمس عشرة التالية ظهور رواية قصيرة أخرى هي قصة « الانتقام الطبيعي » لمحمد نور الجوهري ، وصدر عدد كبير من القصص القصيرة .

(١) القصة العراقية قديما وحديثا للأستاذ جعفر الخليلي : ١٣٩ (مطبعة الإنصاف - بيروت ١٩٦٢ ،) .

ولذلك فقد فاق ما أسهم به الكتاب السعوديون فى ميدان القصة القصيرة من حيث الكمّ ما أنتجوه فى مجال الرواية خلال الفترة التى انتهت بنهاية الحرب العالمية الثانية . وربما كان سبب ذلك ما لقيه فن القصة القصيرة من تشجيع ورعاية فى ظل الصحافة ، ولاسيما جريدة « صوت الحجاز » ومجلة « المنهل » .

ومهما يكن الأمر فان معظم هذا الانتاج القصصى القصير يشبه روايتى « التوءمان » « الانتقام الطبيعى » من حيث الإلحاح على الغرض التهذيبى التعليمى ، ومن حيث كونه لم يتجاوز المرحلة التجريبية الأولى^(١) .

وقد تبع هذه المحاولات الأولى فى تلك المرحلة التجريبية فى التأليف القصصى فى المملكة العربية السّعودية نشاط ملحوظ فى العناية بالفن القصصى ، وقد شجّع على هذا النشاط تتبّع الحياة الأدبية فى البلاد العربية التى ازدهر فيها الفن القصصى ، ثم زيادة إقبال جماهير القراء على قراءة القصص لما يجدون فى قراءتها ما ينشدون من التسلية والمتعة ، أو من العظة والعبرة ، وقد ساعد على هذا الإقبال نموّ الوعى الثقافى نتيجة لانتشار التعليم ، وزيادة أسباب الاتصال بين المملكة والعالم العربى والعالم الخارجى عن طريق الكتب ، والصحف والمجلات ، وعن طريق الرحلات ، وعن طريق الوفود التى لاتنقطع عن المملكة العربية السعودية ، وغير ذلك من أسباب الاتصال المباشر وغير المباشر بالعالم الخارجى .

وتعددت التأليفات القصصية بأنواعها المعروفة فى الأدب العربى الحديث بخاصة ، والآداب الإنسانية بعامة ، فظهرت الأقصوصة والقصة القصيرة والقصة الطويلة (الرواية) . وتعددت موضوعاتها ، وكان منها القصص الدينية ، والقصص العاطفية ، والقصص التى تصوّر حياة المجتمع ، وتبرز فضائله ، وتنقد عيوبه .

وبرز فى كتابة القصة عدد كبير من الكهول والشبان فى طليعتهم الدكتور محمد عبده يمانى ، وإبراهيم الناصر ، وحامد دمنهورى ، وأحمد السباعى ، ومحمد علوان ، وخليل الفريع ، ومحمد على مغربى ، ومحمد على قدس ، ومحمد سعيد العامودى ، وحسين على حسين ، وغالب حمزة أبو الفرج ، ومحمود عيسى المشهدى ، وعبد الله السالمى ، ومن شبان

(١) انظر (النثر الأدبى فى المملكة العربية السعودية) للدكتور محمد عبد الرحمن الشامخ ص ١٢٢ - (مطبعة نجد التجارية - الرياض ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م) .

المملكة الذين ساروا فى الطريق عبد العزيز الصقعبى ، ومحمد المنصور الشقحاء ، وعبد الله عبد الرحمن العتيق ، وعلى الشامى ، وخالد اليوسف ، وصالح الأشقر .

ولم يقف هذا النشاط عند كتاب القصة من الرجال بل تجاوزهم إلى عدد من الكاتبات منهن جوهرة المزيد ، والمنائى ، وفوزية البكر ، وخيرية السقاف .

وبهذا النشاط احتلت القصة منزلتها بين فنون الأدب ، وزاحمت فن الشعر فى نفاقها وإقبال الناس عليها .

هذا مظهر واضح لنهضة فن القصة والعناية به تلك العناية التى جعلت له مقاماً ملحوظاً فى الفن الأدبى ، واحتل كتابه منزلة الطليعة بين سائر الأدباء ومؤلفى الفنون الأخرى ، فإن فن الشعر مثلاً - على الرغم من أصالته وعراقته فى هذه الأمة - لم يبلغ ما بلغ فن القصة فى أيامنا الحاضرة من العناية والذيع ، ولم يظفر بمثل ذلك العدد الضخم من الشعراء الذين لمعت أسماؤهم فى تاريخ الشعر العربى ، وإن برز فيه عدد منهم ، قاربوا الشعراء السابقين فى عصور القوة والازدهار عظمة وقدرة على الإبداع ، وكان فيهم من بذَّ كثيراً من السابقين عاطفة وتعبيراً .



ولقد تجمعت فى هذا العصر أسباب كثيرة أدت إلى تفاق سوق الأدب ووفرة آثاره بين الناس ، وأكثر تلك الأسباب لم يكن مهياً من قبل ، ولم يتح للأدباء الغابرين . ومن هنا يمكن القول أن أبواب المجد كانت ضيقة محدودة أمام السابقين من الأدباء فى تاريخ الأمة العربية ، وأن مواهبهم وحدها هى التى استطاعت غالباً أن تفتح لهم الطريق ، وأن تحملهم على جناحها إلى قمة ما يشتهون من المجد وذيع الصيت .

ومن جملة تلك الأسباب أو العوامل التى ساعدت المعاصرين على وفرة النتاج ، ألوان الثقافة التى انتشرت فى المجتمعات العربية ، والتى نشأ عنها كثرة القادرين على قراءة الأدب والاستمتاع به ، وقد كان ذلك فى القديم موقوفاً على المشاهدة والسماع من الأديب أو من رواة أدبه ، وهم عدد قليل ، حتى فى عصور الكتابة والتدوين كانت الصعوبة فى نسخ أعمال الأدباء وفى تداولها من أهم العقبات فى سبيل نشر الأدب والعناية به بين طبقة محدودة من القادرين على البذل ، أو الذين وقفوا أنفسهم على قراءة هذا الأدب ودرسه ، وهم عدد أقل من القليل .

ومنها أيضاً كثرة الصحف والمجلات وسهولة تناولها ، ومافتحت للأدباء من أبواب للكتابة فيها ، ونشر ما تجود به قرائهم من القريض ، وما تجرى به أقلامهم من القصص القصيرة والطويلة . وفى أكثر الأحيان يتقاضى الأدباء أجراً على ما يكتبون ، وأخذ هذا الأجر يرتفع تبعاً لنمو الصحافة العربية وسعة مواردها ، وزيادة انتشارها ، وارتفاع قدر الصحافة والصحفيين فى نظر الحكام والشعوب ، حتى عدت الصحافة السلطة الرابعة من سلطات الدولة . وكان فى هذا ما أغرى كثيراً من الأدباء بالتخلي عن أعمالهم الأصلية ، والتفرغ للكتابة فى الصحف ، إذ وجدوا هذه الكتابة تدر عليهم من الأرزاق مالا تدره عليهم أعمالهم الأصلية ، وقد فتح هذا الاهتمام مجالا للتنافس بين الأدباء على التجديد والإجادة والإتقان .

ثم كان انتشار الطباعة فى البلاد العربية عاملاً من أهم العوامل فى تيسير مهمة الأديب وتحقيق أمله فى المجد والشهرة ، فلم يجد الشعراء صعوبة فى جمع أشعارهم فى دواوين يقدمونها ، أو يقدمها عنهم الناشر إلى المطبعة طمعاً فيما يدر عليهم نشرها من ربح يقاسمونه الأدباء . ووجد كتاب القصة هذا السبيل مهياً أمامهم لبلوغ ما يشتهون من الكسب وذبوع الصيت . ثم كان فى اعتدال أثمان هذه الآثار ، وفى وسائل الإعلان عنها ، خير مروج لها ، ومعين على نشرها على أوسع مدى بين قراء العربية فى كل مكان .

وبتلك الأسباب وغيرها استطاع فن الأدب فى هذا العصر أن يثبت دعائمه ، وأن يقبل عليه الموهوبون بعناية واهتمام ، فيكثر أعلامه ، وتباين مناهجه ، وتعدد ألوانه .

وكان فى هذا ما أغرى طائفة من المتطفلين المغرورين الذين كان « لا يقدح فى كفاحهم ألا يكونوا كتاباً ولا شعراء ، ولكنهم يأبون إلا أن يعضوا المجد من جميع حواشيه ، فهم يتكلفون ماليس فى طباعهم من صناعة البيان ، فيقعون فى النقص وهم يريدون الكمال . وقد ينبغ أولئك فيما يملك بالتحصيل والمزاولة كالتعليم والتأليف والمحاماة والسياسة ، ولكنهم أعجز أن يخلقوا فى رءوسهم ملكة الفن بمجرد الإرادة أو الأمر أو الادعاء ... ولكنهم يصرون عن أن يعدوا فى كبار الكتاب على ما فيهم من تخلف الطبع وخمود القريحة وضعف الأداة^(١)

وهكذا امتلأت الحياة الأدبية فى هذا العصر بالمفارقات ، وجمعت ألواناً من المتناقضات ، فكان فيها المطبوع الأصيل فى فنونه وألوانه ، كما كان منها المصنوع

(١) دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات ١٠ (مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٤٥ م) .

المتكلف الذى أعانت على وجوده عوامل غير طبيعية ، وكان صراع طويل بين هذا وذاك ، كل منهما يمكن لنفسه بما يجد من الأسباب ، ويتعثر فى مشيته كلما وهنت الخيوط التى يستمد منها وجوده ، ولا يزال جو الأدب مشحونا بهذه المفارقات والمتناقضات .

☆☆☆

وكان لابد أن يقابل هذا النشاط فى الحياة الأدبية ، أى فى صناعة الأدب وتأليفه ، نشاط آخر فى دراسة ذلك الأدب ، ورصد خطواته ، وتبيين معالم الإجابة وعواملها فيه . وكان لابد لهذا النشاط أن يكون مطبوعاً بطابع هذا العصر الحديث الذى ينفر من أسلوب التعميم فى الدراسة ، ويجنح إلى التخصص والتعمق ، ولا يكتفى بالدراسة الواسعة المتعددة الجوانب ، وإن ألفت بأطراف كثيرة من الموضوع . بل إن منهج العصر يقوم على تفتيت الموضوع الواحد إلى عدد من الموضوعات ، ثم استيفاء البحث فى كل جزئية من جزئيات هذا الموضوع ، جريا وراء التعمق الذى تستبين به الحقائق ، وتسدد به الثغرات ووجوه النقص فى كل دراسة جديدة .

وتبعاً لهذا المنهج تعددت فروع الدراسات الأدبية ، فكان منها :

١ - درس الأدب ، وفيه تستعرض النصوص المأثورة من الأدب المنظوم والأدب المنشور ، وتعالج تلك النصوص بالتحليل والإفاضة فى شرح غامضها . كما تعالج فيه فنون الأدب وألوانها ، والكلام فى جوهرها وعناصرها وأشكالها وغاياتها .

٢ - درس لتاريخ الأدب ، وفيه يدرس تطور الأدب وفنونه ، ويعرف بالناهين من الأدباء وآثارهم ، ويوقف على تأثير الحياة والبيئة ، والظروف التى أحاطت بالأديب وأثرت فى عمله الأدبى .

٣ - درس للأدب المقارن ، يتجاوز الحدود الخاصة فى دراسة أدب الأمة إلى الدائرة العامة التى تشمل الآداب الإنسانية أو ما عرف منها ، فيعقد موازنات بينها ، ويذكر تأثير أدب أمة فى أدب أمة أخرى ، ويبين العناصر المشتركة بين مختلف الآداب ، والخصوصيات التى يتميز بها أدب أمة من أدب سواها ..

٤ - درس لنقد الأدب ، يشرح القيم الفنية فى الأعمال الأدبية ، ويضع كلا منها فى موضعه الصحيح ، كما يضع صاحبه فى منزلته من أدباء لغته ؛ أو الأدباء العالميين^(١) .

(١) اقرأ تفصيلاً فى الدراسات الأدبية ومناهجها فى صفحة ٨ ومابعداها من الطبعة السابعة لكتابنا « دراسات فى نقد الأدب العربى » (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٥ م) .

وكان درس « البلاغة » قد تميز منذ زمن بعيد ، واستقل عن غيره من فروع الدراسات الأدبية . وليس معنى هذا الاتجاه إلى التخصص أن النقد الأدبي قد انقطعت صلاته نهائياً بسائر فروع الدرس الأدبي ، أو أن هذه الفروع قد فقدت تماماً التداخل بينها ، وإذا كان ذلك يبدو ممكناً في سائر الفروع الأخرى فإنه غير ممكن في الدراسات النقدية ، اللهم إلا إذا حولناها إلى قواعد نظرية جامدة ، تقتبس من التوهم ، وتقوم على التخيل ، بل العكس هو الصحيح ، لأن هذا النقد إذا كانت غايته تمييز القيم الفنية ، وتقدير الأعمال الأدبية وأصحابها ، فلا مناص من موازنة العمل الأدبي موضوع النقد بغيره من الآثار الأدبية المعاصرة ، والآثار الأدبية الماثورة . ولا بد كذلك من نظرة في خارج الجو الذي ألف فيه هذا النص ، للوقوف على حظه من الأصالة والابتكار أو من الاتباع والتقليد . فناقداً الأدب محتاج إلى معرفة الأدب في فنونه وأصوله ، وفي تطوره وعصوره وفي أصحابه وظروفه ، وفي مقارنة الأدب كله عند أمة بالأدب كله عند أمة أخرى . وكل ذلك ليكون الحكم الذي يصدره الناقد صحيحاً مسلماً ، لأنه اعتمد على كل ما يمكن أن يعتمد عليه من الأسباب التي تؤدي إلى الحكم الصحيح .

ونحن وإن كنا قد خصصنا في جامعاتنا ومعاهدنا التي تعنى بدراسة العربية وآدابها دروساً أو محاضرات خاصة في هذا الفرع أو ذاك ، فإنما كان ذلك استجابة لروح العصر التي تميل إلى التخصص والعمق على الرغم من طبيعة درس النقد الذي لا يمكن أن ينفصل عن موضوعه وهو فن الأدب ، وما يتصل به من دراسات للتطور أو المقارنة . وعلى هذا فإن مظهر الفصل في دراسة هذه الفروع الأدبية في كليتنا أو في بعضها لا يعدو الفصل بينها في المحاضرة فقط التي خصص لها وقت ، وخصص لها أستاذ أو أكثر . ولا غرابة في ذلك ، فإن النقد الأدبي أصبح يستعان عليه في الدراسات الحديثة بكثير من ألوان المعارف والثقافات التي قد يبدو بعضها بعيداً عنه ، حتى قال أحد النقاد الغربيين^(١) إنه يمكن القول في تعريف النقد الحديث تعريفاً غير مصقول أو غير بالغ الدقة إنه استعمال منظم للوسائل غير الأدبية ولضروب المعرفة - غير الأدبية أيضاً - في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب .

وإذا كانت هذه حقيقة النقد الحديث أو وسائله ، فلا غرابة ألا يستطيع هذا النقد الانفصال عن الأدب موضوعه الأصلي ، وما يتصل به من دراسات تاريخية أو دراسات فنية .

(١) ستانلى هايمن (النقد الأدبي ومدرسه الحديثة ١/١) (دار الثقافة - بيروت ١٩٥٨) .

الفصل الأول
معوقات في سبيل النقد

أنتج عصر النهضة طاقة ضخمة من الأدب الإنشائي ، ناءت بحمله المكتبات ، حتى غمر الأسواق ، فلا تكاد تتخلص مما يلقي إليها حتى تفاجأ في كل صباح بمدد وافر وزاد جديد مما تخرجه المطابع من النتاج الذي يتتابع تتابع تيارات السيل الجارف ، فلا يجد له موطئ قدم في زوايا المطابع أو رفوف المكتبات ، أو بين جدران المخازن وحوانيت التجار ، حتى يصبح لقي بين أيدي الباعة الجوالين ، وعلى أفاريز الطرقات ، ومحاط وسائل الانتقال .

وإنك لترى هذا المنظر يطالع عينيك في غدوك ورواحك ، وقد تجد فيه علامة نهضة جديدة تحاول أن تخفف عن القارئ عناء البحث والارتداد ، وتيسر لهم سبيل الاختيار والانتقاء . وقد ترى فيه آية زهد في تلك الآثار التي لفظتها دور النشر ، حتى ابتذلت على ذلك الوجه الذي تراه في كل صباح وفي كل مساء ، والذي لا يرضى كبرياء الأدب والأدباء وأرباب الفكر من بنى الإنسان .

ولم يقتصر هذا النتاج الضخم على ناحية أو على فن من فنون الأدب دون فن آخر ، ففيها الخطب ، وفيها المقالات ، وفيها القصص ، وفيها الشعر ، وفيها النقد . وعلى الجملة ، فإن تلك الآثار تمثل خلاصة وافية للحياة الأدبية الزاخرة في هذا العصر ، حتى لقد يكون من الممكن أن يقال إننا وصلنا إلى حد التخمّة من القراءة حتى أصابنا الانقباض ، فأصبحنا ، أو أصبح كثير منا لا يعنى بهذه الآثار ، أو لا يكلف نفسه مجرد النظر إلى قراءة عناوينها ، إلا ما نرى أنه يتصل بما يشغلنا من ألوان التفكير الفنى من بين تلك النماذج التي لاتكاد تحصى .

« وفي العالم العربى اليوم فورة شعرية هائلة نراها تندفع إلينا على دواليب المطابع فى عشرات المجلات والدواوين . ولو كان لنا أن نقيس المستوى الشعرى الذى بلغه شعب من الشعوب فى حقبة معينة من الزمن بكمية مانشر له فيها من قصائد ودواوين ، وبعدد المدارس والاتجاهات الشعرية التى مثلها شعراؤه ، لكنت أجزم أننا اليوم من أمم العالم فى الطليعة . فقد نستطيع القول بارتياح تقريبا : إنه ما من مدرسة شعرية يعرفها عالم اليوم إلا وتطوع لها من شعرائنا الكثيرون ، فتلبستها عشرات القصائد فى مختلف الكتب والصحف والمجلات ، فعندنا من شعرائنا رمزيون وواقعيون وتصويريون ورومانطيقيون وكلاسيكيون

كما أن عندنا من الشعر المقيد والحر ، المنظوم والمنثور ، الموزون منه والذي « لا وزن له » ، عندنا من جميع هذا والحمد لله كمية وافرة ، وكنت أقول وافية أيضاً لو كانت للشعر حوانيت يباع فيها من الزبائن ويشري على حسب جنسه و« ماركته » . لو كانت للشعر مثل هذه الحوانيت لتكلفت بالآليرد باعتة عندنا - وعندهم من أصنافه ما عندهم - طلب أي زيون مهما كانت « ماركة » القصيدة التي ينبغي ، وكيفما كان لون الديوان الذي يريد^(١)

ولقد ظفرت تلك الطاقة الضخمة من الأدب الإنشائي بعناية كبيرة من الدراسة والنقد . واستطاع هذا النقد أن ينفذ إلى فنون الأدب ، وأن يعالج أكثر ما قال الأدباء في أغراضه القديمة ، وأغراضه المستحدثة .

وظهر في هذا القرن العشرين طائفة كبيرة من النقاد ، وطائفة كبيرة أيضاً من الآثار النقدية ، تناولت أكثر الأدباء في هذا العصر ، ومنها كتب مستقلة ألف كل منها في نقد أديب واحد لا يتعداه إلى غيره ، وآثار أخرى ألقت في نقد أثر واحد ، أو فن واحد من فنون الأدب .

ولكن تلك الآثار النقدية على كثرتها ، وعلى تنوع مؤلفيها ، لاتصلح أن تكون أصلاً ثابتاً يرجع إليه في نقد الأدب المعاصر أو سواه ، لأنها آثار متباينة ، يتجه كل منها اتجاهها خاصاً ، وينظر إلى الأعمال الأدبية من زاوية خاصة ، قد يكون فيها بعض الصفاء ، ولكن فيها من غير شك كثيراً من السحب والضباب الذي يحول دون الرؤية الواضحة ، والتقدير السديد .

والسبب في ذلك أن الأدباء أنفسهم قد تباعدت اتجاهاتهم ، وتباينت مناهجهم ، واختلفت مبادئهم ومثلهم ، حتى إننا لنستطيع أن نعد كل أديب مدرسة فنية وحده ، هو بطلها الذي يخطط معالم المذهب ، وهو الذي يتولى الإعداد والتصميم والتنفيذ .

ولم تقم عندنا مدارس ذات مناهج أو تعاليم أدبية متكاملة ، وبعبارة أخرى لم يستطع هذا العصر أن ينتج معالم موحدة أو تقاليد متشابهة في أدب مجموعات من الأدباء ، ولم تنعقد الزعامة الحقيقة لأديب ما على جملة من الأدباء احتذوا حذوه في شعرهم أو كتاباتهم ، أو بقيت تعاليمه الفنية متسلطة على مذاهبهم في الشعر أو في الكتابة ، أو موجهة لهم في

(١) نديم معية ، مقال له بعنوان « الشعر والمرأة ونزار قزاني » - مجلة (الآداب) البيروتية ، شباط (فبراير) سنة ١٩٥٧ .

صناعتهم الفنية ، إلا ما قد يبدو من تقليد بعض الشداة الناشئين لشيوخ الأدب المعروفين ، أو الذين سبقوهم إلى مزاولته ، وكان لهم حظ من ذبوع الصيت ، وهو فى حقيقة محاولة للتعلق بأسباب الأدب . وقد عبر يوسف الشارونى فى مقال له فى صحيفة الاهرام عن هذه الحقيقة فى كلمة عنوانها «أدبنا خال من الفلسفة» وفيها يقول : « ليس هناك من ينكر اليوم أن أدبنا العربى الحديث قد أصبح له كيانه ، وإن كان لا يزال متواضعا ، وقد اشتدت بعض فروع كالرواية والقصة القصيرة ، ومع ذلك فكل من يستعرض هذا الإنتاج الأدبى يحس أنه يفتقد شيئا فيه .. يفتقد النظرة الشاملة الكلية ، فليس ثمة ترابط بين إنتاج معظم أدبائنا نستطيع أن نستشف من ورائه فلسفة الكاتب ورسالته التى يبتها فيما يكتب ، أو حتى مجرد وجود تطور روحى يمكن تتبعه . وكأنما إبداع الكاتب فى كل مرة إنما هو إبداع مستقل عما سبقه وعما لحقه . ولسنا نطالب بوجود نظرية فلسفية ، كما هو الحال عند سارتر أو كامو أو جابرييل مارسيل ، فهذا غير ضرورى ، ولا هو متوافر لدى أكثر كتاب العالم ، وليس من شروط الفن أن يبنى على مذهب ، ولكن ما نفتقده هو مجرد وجود وجهة نظر للكاتب يلتزمها ويعبر عنها فيما يكتب ، كما نجد مثلا عند تولستوى ودستويوفسكى وأبسن ولورانس وبرنارد شو .. إلى آخر القائمة .

وقد أدى ذلك إلى انعدام وجود المدارس الأدبية عندنا ، فليس ثمة حواريون إذ ليس ثمة مبدأ . وإذا كان كل عمل فنى يكاد يكون مستقلا بنفسه عن الكاتب ، فإن كل كاتب بدوره مستقل عن غيره . ولقد حاول أديب كبير كالأستاذ توفيق الحكيم أن يعلن عن مذهبه الفكرى فى كتابه « التعادلية » ولكن تقادنا لم يوضحوا لنا الجانب التطبيقى لهذه النظرية على كتابات الحكيم مما يدعونا الى التساؤل : أترانا لانفطن إلى وجود وجهة نظر لدى أدبائنا نتيجة تقصير حقيقى فى إنتاجهم أم نتيجة تقصير من تقادنا ؟ لعل الأمر كله راجع إلى عدم وجود الجو الفلسفى الذى يساعد على ظهور الأديب ذى النظرة الشاملة فقد وجد أمثال هؤلاء الكتاب ، حيث وحين وجد إلى جانبهم فلاسفة أعلنوا مذاهبهم التى يفسرون العالم من خلالها . ثم يخلص الكاتب إلى القول بأن وجود وجهة النظر فى أعمالنا الفنية ، بحيث نجعل كلا منا مترابطا ، من أهم العوامل التى نخرج بها عن نطاق المحلية ، لننضم إلى ركب الأدب العربى ، كما أن هذه النظرة من شأنها أن توضح الكاتب لقرائه ، وتؤكد معانيه ، وتفسر عقلية البيئة التى يمثلها ويعبر عنها ، وتضمن لعمله بقاء أطول فى تاريخ الإنسان .

وذلك على الرغم مما يبدو بوضوح فى حياتنا الأدبية من مظاهر التحزب والتكتل حول بعض أعلام الأدب الذين كان لهم شأن فى مجالات العلم أو السياسة أو الصحافة ، للاحتماء بهم والتعلق بأسبابهم ، أو تحت ستار المبادئ الإنسانية أو الاتجاهات الفكرية ، للظفر ببعض أغراض المنافع المادية أو المعنوية ، حتى تعددت فى حياتنا الأدبية الجماعات التى تقوى صفوفها ، وتتقف فى وجه جماعات أخرى تنافسها على السيادة ، وقد تناصبها العداوة ، فهو فى الحقيقة تجمع لاقتسام الأسلاب ، وتوزيع الغنائم خشية أن تظفر بها جماعة مناوئة ودفعاً لهجمات المغيرين من الكتل و الجماعات الأخرى .

وقد نجد فى السنوات الأخيرة شيئاً من هذه الوحدة أو من مظاهر الترابط والاحتذاء بين دعاة الأدب المتهافت الذى نستطيع أن نسميه أدب الانحلال؛ إذ هو كما يبدو من دعواتهم أدب يحاول أن يتخلص من القيم الفنية المعترف بها . وليس لذلك الأدب اعتبار إذا قيس بمقاييس الفن الصحيحة وحدها ، كما سنرى فى الدراسات التالية .

وكان من الطبيعى أن يظهر التفاوت فى النقد الأدبى ومقاييسه ، كما ظهر التفاوت فى تأليف الأدب وإنشائه، فتتعدد وجهات النظر إلى ذلك الأدب ، ويكون فقد الأساس الذى يبدأ منه هذا النظر ثم عدم العثور على مقياس موحد يطبق على أثر من الآثار الأدبية كما يصلح لتطبيقه على غيره من الآثار ، وكان لهذا الاضطراب أسباب كثيرة منها :

١ - اضطراب المفاهيم والقيم العامة

فقد تعرضت الأمة العربية فى هذا الدور من أدوار حياتها لهزات عنيفة ومعارك كثيرة مع أعداء حريتها وسيادتها على أرضها وثروتها ، وكانت كلما خرجت ظافرة من معركة دفعتها الأقدار إلى معركة أخرى ، ربما كانت أكثر منها ضراوة وأشد بأساً ، وذلك لكثرة الأيدي التى تعبث بمستقبلها ، وتساوم على حريتها ومستقبلها ومصيرها .

ولم تدع تلك المعارك لهذه الأمة فرصة تعيد فيها بناء نفسها ، وتضع بيديها الأساس لحياة مستقرة فى السياسة والاجتماع والعلم والفن ، إذ كانت بلادها نهبا موزعا بين الإنجليز والفرنسيين والترك والإيطاليين والأسبان وغيرهم من المستعمرين الأجانب الذين باعدوا بينها ، وفرقوا صفوفها .

كما وفد على الأمة العربية كثير من المبادئ الجديدة الغربية عن مبادئها ونظمها وتقاليدها فى السياسة والاقتصاد والأخلاق . وتلك المبادئ على الرغم من غرابتها بينها

كثير من التناقض ، وكل مبدأ منها يحاول أن يمكن لنفسه في العقول والقلوب بما استطاع من أسباب ، ووقفت الأمة العربية أمام تلك المبادئ الجديدة الغريبة المتناقضة وقفة الحائر المشدوه الذي لا يدرى أيها يأخذ وأيها يدع .

وكانت تلك الحيرة من أعظم الأسباب فيما أحست به من الاضطراب في الوسائل والغايات ، فلم تتحدد أسس حياتها ، ولم تتحدد مقاييسها في مبادئ الأخلاق وقواعد السلوك . وأدى ذلك إلى اضطراب الأدباء وتناقضهم ، في معاني النظم والكتابة ، كما أدى إلى اضطراب النقاد وتناقضهم لأن هؤلاء وأولئك فقدوا المثل العليا الراسخة التي تتطلع إليها عقولهم وقلوبهم ، والمبادئ التي ينبغي أن يعملوا لها ، ولا يرون لأنفسهم حياة بدونها .

ونذكر على سبيل المثال شاعرا من شعراء العروبة المعدودين في هذا القرن وهو الشاعر العراقي « معروف الرصافي » ، فنجد حينا من رجال تركيا ، ومن الدعاة إلى سيادتها وتوطيد حكمها في بلاد العروبة ، ونجد حينا آخر في مقدمة الثوار على حكمها وطغيانها ، ومن الدعاة إلى وحدة الأمة العربية ، ولم شعثا ، وإعادة بنائها وحدة متراسة لا ينال العدو منها نيلا ، ويذكرها بأمجادها التي سجلتها الأسفار ، وبقيت معالمها في مختلف الديار . ونجد بعد ذلك يصلح الانجليز خلفاء الأتراك في استعمار بلاد العروبة شواظا من نار شعره . ثم انظر إليه بعد ذلك يكيل ألوان المديح للمندوب السامي الانجليزي في فلسطين « هربر صموئيل » الذي سخر من العرب ، ومكن للاستعمار والصهيونية في أرض العروبة في فلسطين ، وذلك في قوله ^(١) :

وعدت فأمسى القوم بين مشكك	ومنتظر الإنجاز منشرج الصدر
فكذب وأنت الحرّ من ساء ظنه	فقد قيل إن الوعد دين على الحر
ولسنا كما قال الألى يتهموننا	نعادي « بنى إسرائيل » في السرّ والجهر
وكيف وهم أعمامنا وإليهم	يمتّ بسامعيل قدما بنو فهر
وإني أرى العربى للعرب ينتمى	قريباً من العبرى ينمى إلى العبر
هما من ذوى القربى وفى لغتيهما	دليل على صدق القرابة في النجر
ولكننا نخشى الجلاء ونتقى	سياسة حكم يأخذ القوم بالقهر
وهل تثبت الأيام أركان دولة	إذا لم تكن بالعدل مشدودة الأزر
وها أنا قبل القوم جئتكم معلنا	لك الشكر حتى أملأ الأرض بالشكر

(١) انظر ديوان الرصافي ٤٠٩ من قصيدته التي عنوانها « إلى هربرت صموئيل » - (مطبعة دار المعارف : بيروت ١٩٣١) .

لاشك أنك حين تقرأ هذه الأبيات تجد شعورا غريبا نحو الصهيونية والاستعمار ، وليت الرصافي عاش ليرى ما فعل الإنجليز والمستعمرون وبنو إسرائيل بإخوانه العرب في أرض فلسطين ، نتيجة لهذه الأصوات المخدوعة التي كانت تظهر في مثل صوت شاعر العروبة معروف الرصافي .

وانظر إلى الرصافي يمدح « نوري السعيد » وقد أنعم عليه ملك العراق بوسام الرافدين^(١) :

ته يا وسام الرافدين بصدر من	هو في العلا للرافدين وسام
نوري السعيد أبو صباح من به	سعد العراق فتغره بسلام
قد أنعم الملك المطاع به لكي	يزدان فيه وزيره الضرغام
يا حبذا ذاك الوزير وحبذا الـ	ملك المطاع وحبذا الإنعام

ثم هو نفسه القائل في نوري السعيد ذاته^(٢) :

إن نوري السعيد قد كان قبلا	أدميا فرد بالسخ قردا
قد أبى أن يعيش حرا مع العر	ب فأمسى للتمسين عبدا
مثل إبليس ما أطاق سجودا	وأطاق الهوان لعنا وطردا

أما « الملك المطاع » في الأبيات الأولى ، فهو عند الرصافي بعد ذلك^(٣) :

لنا ملك تأبى عصابة رأسه	لها غير سيف التيسين عاصبا
لقد عاش في عز بحيث أذلنا	وقد ساءنا من حيث سر الأجانبنا
وليس له من أمرنا غير أنه	يعدد أياما فيقبض راتبنا
تبوأ عرش الملك لاجسامه	ولا كان في يوم له الشعب ناخبنا

ولم يكن الرصافي وحده آية هذا التقلب والاضطراب بين أدباء العربية في هذا القرن بل إن

(١) انظر ديوان الرصافي ٥٨٧ من قصيدته التي عنوانها « فخامة الرئيس ووسام الرافدين » . وقد أنشدها في البلاط الملكي يوم ٢٦ آذار سنة ١٩٣٢ .

(٢) من قصيدته التي عنوانها « المسوخ » وهي من مجموعة شعره التي لم تنشر .

(٣) من قصيدته « تجاه الريحاني - هي النفس » التي أنشدها في حفل أقيم في بيروت لأمين الريحاني بعد رجوعه من سياحته في بلاد العرب - والقصيدة في ديوانه ٤١٨ والأبيات التي استشهد بها مبتورة من الجزء المطبوع من هذه القصيدة .

كثيرا منهم كانوا على هذه الصورة المشوهة التي لايعتمد أصحابها على مذهب يؤمنون به ، أو رأى يدافعون عنه ، ويصمدون في سبيله ، مهما تكن أسباب الترغيب أو الترهيب .

وكذلك اختلف الأدباء في تقدير قيم الأشياء ، وفي نظرتهم إلى عوامل بناء الأمة ونهضتها . فكان فيهم زعماء للدعوة إلى الحرية والسيادة والاستقلال ، ودعاة إلى التردد والهزيمة من الذين ارتقوا في أحضان المستعمر الغريب . كما كان فيهم المحافظون على صيانة المرأة وحجائها ، إلى جانب دعاة إلى إنهاضها ومشاركتها في الحياة بالتعليم والسفور والاختلاط . وكما كان فيهم أنصار للمساواة وللعدالة الاجتماعية إلى جانب أنصار للطبقية في المناصب والجاه والثراء والاشترك في إدارة دفة الحياة . كما كان فيهم أنصار للحفاظ على الأخلاق والمثل والعقائد ، إلى جانب دعاة للتحلل من كافة القيم والروابط الإنسانية .. وهكذا اختلفت المعايير في هذه المجتمعات في هذا الدور الانتقالي الخطير ..

ولك أن تتصور موقف النقاد من هذا الاضطراب الظاهر ، والتناقض الواضح ؛ إلك سترى فيهم من يرفع ذلك إلى عنان السماء ، وفيهم من يهبط به إلى الحضيض بما قرأ في هذا الشعر المتهافت ، ولكنك ستجد إلى جانب هذين من يشيد به دائما وعلى كل حال ، ومن ينتقصه دائما وعلى كل حال . وربما التمس للشعراء والأدباء العذر في اضطراب الحياة السياسية ، وفقد المثل العليا في المجتمع الذي كانوا يعيشون فيه .

٢ - اختلاف الأعمال الأدبية

وكان من جملة المعوقات ما أشرنا إليه من الاختلاف الواضح في الفن الأدبي ذاته ، وهو موضوع النقد الأدبي .

ففى بعض هذا الأدب لاتجد من مظاهر الشعر إلا استقامة الأوزان ووحدة القوافي ، ثم لاتجد فيه بعد ذلك صدى لعاطفة ، أو صورة لفكرة ، وهذا ماصالح أن يطلق عليه لفظ « النظم » وهو أبعد الأشياء عن روح الشعر . وتجد في بعض هذا الأدب هياما بالصنعة والتزويق اللفظي ، وحشد الألفاظ الموقرة بأصناف الحلى ، والتي ليس وراءها كبير معنى ، فكانت كالصدى الذى لأصل له ، والطلاء المموه على بناء مشوه .

وتجد في الأدباء من لانت لغته حتى دنت من العامية المبتذلة ؛ وذلك لفقره من الثروة اللغوية والبيانية ؛ وفيهم من حاول الفرار من التقيد بقيدى الوزن والقافية ، وادعى أن فى

الخروج عليها تجديدا وإبداعا . وفيهم من كان له قدم يعتز به من الأدب الأصيل الذي سما به ، وكانت له به منزلة بين الأدباء ، ثم غدا يكتب أدبا ضعيفا أقرب إلى الهذيان وإلى ما يصنع شدة الأدب من الناشئين منه إلى أدب الفحول المعدودين .

وفيهما صاحب الأسلوب العربي الرصين بسبب ما حصل من الثقافة اللغوية التي أفادها مما وقف عليه من مصادر اللغة ، ومما قرأه من عيون الأدب العربي في عصور القوة والازدهار . وفيهم من لم يعرف من هذه اللغة إلا ماتعرفه عامة المتكلمين بها ، أو من هم فوق مستواهم بقليل . كما كان في هذا الأدب ما اكتملت له أسباب الجودة والاتقان بما اجتمع له من جمال الصياغة ، وروعة العبارة ، وقوة المعاني وأصالتها ، حتى وصل بالإجادة والإبداع إلى درجة كبيرة .

وكان هذا الخليط العجيب في حياتنا الأدبية هو الذي أوجد أمامنا عددا من المستويات المختلفة ، وقد أدى هذا الاختلاف إلى فقد المقياس الموحد ، أو القريب من التوحيد .

ومن هنا وجدنا مقاييس كثيرة ، وضع كل مقياس منها ناقد من النقاد ليقيس بها أدبيا واحدا ، أو عملا أدبيا ، حتى إذا جاوز الناقد هذا الأديب أو ذاك الأثر إلى أديب آخر ، أو عمل أدبي آخر ، ألفينا مقياسا جديدا وحكما جديدا .

٣ - تباين ثقافات النقاد

وقد أدى هذا التباين إلى اختلاف الأسس والمعايير التي يبنى النقاد عليها أحكامهم على الأدب والأدباء ، فلم تكن هنالك ثقافة واحدة أو ثقافات متقاربة يستملى منها النقاد آراءهم في الأدب ، وأحكامهم على الأدباء .

١ - ففي أعلام النقد الأدبي المعاصرين من كانت ثقافته ثقافة عربية خالصة ، فهو ينظر إلى الأدب المعاصر على هذى من تلك الثقافة التي اغترف منها ، والتي ورثها عن أعلام النقد العربي في العصور العباسية كقدامة بن جعفر ، والآمدى ، والقاضى الجرجاني ، وأبى هلال العسكري ، وعبد القاهر ، وضياء الدين بن الاثير .. ومن كان مثله الأعلى في الأدب المنشور أسلوب القرآن الكريم ، وحديث النبي ﷺ ، وكلام الإمام على ، وخطب الحجاج وزيد ، وكتابة عبد الحميد بن يحيى ، وعبد الله بن المقفع ، وأبى عثمان الجاحظ ، وابن العميد ، والصاحب بن عباد ، والقاضى الفاضل .. ومن كان مثله الأعلى في الشعر أصحاب

المعلقات ، والشعراء المخضرمين والإسلاميين ، وابن المعتز ، وأبا تمام ، والبحتري ،
والمتنبي ، وأبا العلاء ، وغيرهم من أمراء الشعر في عصور القوة والازدهار .

وأولئك النقاد لا يرضيهم إلا الأدب الذي تسامى إلى أدب أولئك الفحول . وكل أدب جرى
على غير طريقته موصوف عندهم بالانحلال أو الابتذال .

كما كان في هذا الفريق من النقاد من غلب عليه لون من ألوان الثقافة العربية ،
كالثقافة النحوية ، أو الثقافة اللغوية ، أو الثقافة الأدبية ، فلا يعنيه في الأدب الذي يقرؤه
أو يسمعه إلا أن يرى فيه ثمرة معرفته ، ومطابقته للأصول التي حصلها ، ولا يقيسه إلا
بالمقياس الذي يحذقه . فإذا حاول أن يتجاوز دائرة معرفته اختلط عليه الأمر ، فأتى بما
يستطرف ، وما يتعجب من سذاجته .

وقديما أورد ضياء الدين بن الأثير طريفة ، فقد روى من شعر المتنبي قوله :

كل جريح تُرجى سلامته إلا جريحاً ذهته عيناها
تبلُ خدًى كلما ابتسمت من مطر برقه ثناياها^(١)

وقال : إن البيت الثاني من الأبيات الحسان التي تتوافت ، وقد حسن الاستعارة التي
فيه أنه جاء ذكر المطر مع البرق .

وذكر ابن الأثير أنه قد بلغه عن أبي الفتح بن جنى - رحمه الله - أنه شرح ذلك في كتابه
الموسوم بالمفسر الذي ألفه في شرح شعر أبي الطيب ، فقال : « إنها كانت تبزق في وجهه »
فظن أن أبا الطيب أراد أنها كانت تبسم ، فيخرج الريق من فمها ، ويقع على وجهه ،
فشبهه بالمطر . قال ابن الأثير : وما كنت أظن أن أحداً من الناس يذهب وَهْمُهُ وخاطره
حيث ذهب وهم هذا الرجل وخاطره . وإذا كان هذا القول قول أمام من أئمة اللغة العربية
تشد إليه الرحال ، فما يقال في غيره ؟ لكن فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو
والإعراب (٢) ! !

☆ ☆ ☆

٢ - والفريق الآخر من النقاد فريق غلبت ثقافته الأجنبية كل ثقافة سواها ، وهذا الفريق

(١) معنى البيت إن دموعي كالمطر تبل خدى ، كلما ابتسمت بكيت ، فكأن دموعي مطر . برق ريق ثناياها ، أى
كان بكائي في حال ابتسامها ، كقوله : ظلت أبكى وتبسم .

(٢) انظر المثل السائر ١٠٩/٢ بتحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوى طبانة (مطبعة نهضة مصر ١٩٦٠) .

لا يستحسن من الأدب إلا ما نقل عن الأجانب الذين عرف أدبهم ، وأحس بما ركب فيه من نقص أنه لا أدب إلا أدبهم . فهو مثله الأعلى الذى يُقاس عليه كل أدب ، ووقف على ما عند الأجانب من أصول النقد ومناهج الأدب ، فلا يعرف غيرها . ولذلك تراه يحاول ما استطاع أن يغض من تلك المقاييس العربية التى لا يعرف عنها قليلا ولا كثيرا ، فيحاول تحكيم مقاييس غريبة فى الأدب الذى ألفه أدباء عرب ، عاشوا على أرض العروبة ، واستظلوا بمائها ، وعبروا بلغتها ، وتأثروا بعواطفها ، واضطربوا مع إخوانهم من أبناء هذه الأمة فيما يضطربون فيه .

ومن ثم كانت الأعمال الأدبية التى ألفوها تختلف فى طبيعتها وفى العوامل التى أثرت فيها عن طبيعة تلك الآداب التى استخلصت منها تلك المقاييس لتقيس بها نظائرها من الأعمال الأدبية التى تأثرت بمثل ظروفها ، وجرت طبيعتها مع طبيعتها ، وكذلك يختلف حظ الآداب فى التأثير ، بحسب الجماعة التى تستقبل هذه الآداب فليست مواقعها ولا تأثيراتها على النفوس الإنسانية واحدة . والاختلاف فى تقدير الفنون أمر طبيعى ، لأن الذاتية تلعب دوراً كبيراً فى الحكم على هذه الفنون بالجودة أو بالرداءة ، وهنالك عوامل كثيرة تؤثر فى نفوس الجماعات فتدعوها إلى تفضيل بعض الأعمال التى قد تنفر منها أذواق جماعات أخرى لم تتأثر بهذه العوامل ، أو تأثرت بها بدرجة أقل من تأثر الجماعة الأولى . ومن هنا يكون الاختلاف فى التقدير متأثراً باختلاف البيئات والثقافات والعقائد والتقاليد .

وحينما تتسلط على الإنسانية كلها عوامل واحدة ، ومؤثرات واحدة يكون من اليسير التسليم بوحدة الآثار المترتبة عليها من جميع الأفراد والجماعات . وهذا ناقد من كبار النقاد الغربيين يقرر الاختلاف فى درجة التأثير بالأعمال الفنية بقوله « لنأخذ صورة مألوفة جدا ، صورة العذراء وطفلها ، فنجد قبل كل شيء أن من الواضح جدا أن تأثير هذه الصورة فى المسيحيين يختلف عن تأثيرها فى المسلمين أو البوذيين الذين لم يسمعوها بالمسيحية قط ، أو سمعوها بها كما يسمعون بدين أجنبى عجيب »^(١) . وقديما قال أفلاطون : « إن الجمال ليس شيئا طبيعيا كالذهب ، وإنما هو علاقة الأشياء بعقولنا ، أو قل بأغراضنا »^(٢) .

(١) ا . ف . جاريت : فلسفة الجمال - (دار الفكر العربى - القاهرة) .

(٢) المصدر السابق - المقدمة : ص ٤ .

إن الأدب الأصيل فى فنونه وألوانه ومعانيه وأفكاره هو الأدب الذى يصور حياة صاحبه ، ويمثل العواطف والآمال للأمة أو للجماعة التى أنتجت تلك الألوان الأدبية تمثيلا صادقا ، وليس هو ذلك الأدب الذى يتخطف الصور والمشاعر والأحاسيس من حياة الآخرين ، بقصد الإغراب على الجماعة ، والرغبة فى الإبداع المجتلب الذى يضيع معالم القوميات ، وعبقرية اللغات ، ويمحو أثر العوامل الطبيعية الفعالة فى الآداب والفنون وأساليب التفكير .

فالقصة الإنجليزية - فى رأى القصصى الإنجليزى الكبير (أنجوس ويلسون) فى صميمها قوة من القوى المحافظة فى الحياة الإنجليزية وفى المجتمع الإنجليزى - هدفها الأول حماية أسلوب الحياة والفكر فى انجلترا من غزو التأثيرات العالمية من ناحية ، وتمجيد قيم الريف الإنجليزى ، والدفاع عنها من عدوان قيم المدينة . والقصة الإنجليزية عنده هى التعبير الفنى الطبيعى عن حياة الطبقة المتوسطة الإنجليزية ، ومنهجها فى الشعور والتفكير والسلوك .

والقصة الإنجليزية عنده ، بلغته هو : هى بطبيعتها دفاع عن جذور الحياة الإنجليزية ومناقشة لقضية الحق والباطل ، كما هى مترجمة فى سلوك الناس ، وليست مناقشة لمشكلة الخير والشر على النطاق الميتافيزيقى « الغيبى المجرى » . واستشهد (أنجوس ويلسون) بكل من يستطيع الاستشهاد بهم فى تاريخ القصة الإنجليزية لإثبات وجهة نظره ، من فليدينج إلى جين أو ستن إلى جورج اليوت إلى توماس هاردى إلى هنرى جيمس ... الخ ، ووجد أنهم جميعا يدافعون عن حضارة الريف الإنجليزى ضد عدوان حضارة المدينة الإنجليزية ، كما وجد أنهم جميعا يدافعون عن قيم الحياة الإنجليزية ضد غزو الأفكار الأجنبية وكل أفكار لاتنبع من صميم المجتمع الإنجليزى ^(١) .

ولاشك أن هذا القصصى الإنجليزى الكبير يدافع عن أدب أمة كبيرة لها خصائصها وتقاليدها وأدبها الصادق الذى يصور هذه الخصائص وتلك التقاليد ، فيصبح الأدب نفسه ذا خصائص متميزة وتقاليد واضحة ، فهو يحتفظ بهذه الخصائص احتفاظ الشعب الإنجليزى بخصائصه ومقوماته .

(١) الدكتور لويس عوض : عن مقال فى الأهرام ، فى ١٤/١/١٩٦٢ .

أما فى أمريكا التى تحيا حياة جديدة ، بعيدة عن التقاليد القومية العريقة فإن القصة القومية أو القصة التى تخصص صفحاتها لوصف الحياة القومية وتحليلها قد ماتت فى أمريكا ، أو هى تحتضر - كما ترى الناقدة الأمريكية المشهورة (مارى مكارثى) وليس فى أمريكا كاتب قصة له وزن من الجيل الجديد إلا وقد كسر هذا النطاق القومى ، وأخذ يعالج مشكلة الإنسان من حيث هو إنسان . والسؤال الخالد الذى يسأله القصصى الأمريكى الجديد لنفسه هو : من أكون ؟ والقصة الأمريكية الحديثة هى محاولات للإجابة على هذا السؤال الخالد . إن القصة تسير حثيثاً إلى الفكرة العالمية ، والفكرة الرئيسية فى القصة الحديثة عند (مارى مكارثى) ليست تصوير الحياة القومية ، بل تصوير الإنسان « المنفى » الإنسان الذى لا وطن له ، إن حالة « النفى » فى نظر مارى مكارثى هى المصير الذى ينتظر الجنس البشرى كله . ووصفت القصة الإنجليزية المعاصرة بأنها قد انكمشت حتى كادت تختفى من فرط التفاهة ، كل ذلك يعجز كتاب القصة فى انجلترا عن نسيان الحياة الإنجليزية ومشاكلها التافهة التى لاتخصب نفس الإنسان ، ولاتتصل بمعضلاته الحقيقية .

وعلى هذا فإن الأمل عند (مارى مكارثى) هو فى الكاتب الذى لا وطن له ، والذى يتحدث عن الإنسان الذى لا وطن له ، عن الإنسان « المنفى » والإنسان الحديث إما سائح مستمر ، وإما منفى بلا وطن . إن وجه الدنيا قد تغير منذ اخترعت الطائرة ، وأصبح العالم وكأنه دولة واحدة ^(١) .

إن هاتين النظرتين إلى فن واحد من فنون الأدب ، وهو (فن القصة) تمثلان القول فى فنون الأدب كلها إلى حد كبير ، ومن الواضح أن كل نظرة منهما تقف من النظرة الأخرى على الطرف البعيد ، ولهذا التناقض أو التباعد سببه المعروف ، لأن الأدب الإنجليزى كما قدمنا يصور حياة أمة ذات عرف وخصائص وتقاليد ، أما الأدب الأمريكى فإنه يمثل حياة الأمريكيين الجديدة فى كل ناحية من نواحيها ، لأن الشعب الأمريكى مجموعة من شعوب ، والمهاجرون الذين يمثلون الإنسان المتحرك هم الغالبون فى الحياة الأمريكية ، وشعورهم دائماً هو شعور الإنسان المنفى الذى لا وطن له .

وهذا الاختلاف فى طبيعة الفن الأدبى من أمة إلى أمة ، ثم فى النظر إلى هذا الأدب

(١) المصدر السابق .

بمقاييس مختلفة ، هو الذى نريد أن نؤكد ، لنقول إن لكل أدب خصائصه وتقاليده المنتزعة من تقاليد الأمة وخصائصها فى التفكير وفى التقدير .

ثم لا يعنى الإنجليز بعد ذلك ألا يرضى الأمريكان عن تفكيرهم أو أدبهم أو تقدمهم ، لأنهم لا يستطيعون غيره ، وكذلك الأمر عند الأمريكان الذين صور أدبهم حياتهم ومشاعرهم ، وعلى هذا فإن الإنجليز لا يقيسون أدبهم بمعايير الأمريكيين ، ولا يقيس الأمريكيون فنهم ولا أدبهم بمعايير الإنجليز .. وقل مثل ذلك فى سائر الفنون والآداب فى كل أمة لها حياة ، ولها لغة تعبر بها عن هذه الحياة .

ولهذا يمكن القول بأن ذلك الفريق من النقاد الذى يحكم فى نقد الأدب العربى بمقاييس غريبة عنه يجانبه الصواب فى تطرفه فى الحملة على الأدب المأثور منظومه ومنثوره ، وعلى ما يقرأ من نتاج المعاصرين متأثرا بتلك التقاليد الموروثة عن كبار الأدباء العرب ، وفى الحملة على مقاييس النقد الأصيلة عند الأمة العربية . ويبدو هذا فى محاولة الغض من تلك المقاييس ، وفى صرف النظر عن كل اعتبار للفروق الفردية التى تميز أدبيا من أديب ، وعن العوامل المؤثرة فى هذا الأدب من طبيعة الجنس واختلاف الثقافة والبيئة والمجتمع ، التى كان لها ذلك الأثر البعيد فى الأدب ، وفى نشأة مقاييس النقد عند أصحابه ، تبعا لتلك العوامل المختلفة فى جوهرها عما عرف عن طبيعة الآداب الأجنبية ومقاييس تقدمها . وثمة ظاهرة شائعة لدى أغلب نقادنا على مختلف اتجاهاتهم ، ذلك أنهم حين يتصدون لنقد عمل فنى نراهم يعالجونه معزولا عن بيئته الأدبية التى غدت بالضرورة أصوله ، وكأنما هو نبات شيطانى نما بقدرة قادر . والاهتمام بالبيئة لا يتعارض وهو مختلف الاتجاهات النقدية ، فيمكن لمن يولى الموضوع اهتماما أكبر أن يعتبر البيئة الأدبية جزءا من البيئة الاجتماعية .. وربط العمل الفنى ببيئته الأدبية يتم ببيان موضع العمل الفنى من التاريخ الأدبى للمؤلف نفسه ، وهل هناك بذور للعمل الفنى الجديد فيما سبقه من أعمال ؟ وبيان مكانة العمل الفنى بالنسبة للأعمال الفنية المشابهة فى أدبنا المحلى ، ودلالة هذا التشابه فنيا وجماليا إذا شئنا ، أو هما معا ^(١)

على أن الذى لاشك فيه أن المقاييس الأجنبية التى يراد أن يقاس الأدب بمعاييرها لاتسم بالوحدة فى أصولها أو فى فروعها كما رأينا ، بل إن لكل أدب فى الأمم المختلفة

(١) يوسف الشارونى : الأهرام ، فى ١٩٦٢/٥/٤ .

وفى عصوره المتعاقبة مقياسه الخاصة المتأثرة بظروفه وأحواله ، وبالدوق الفنى العام فيه ،
وللعوامل السياسية ، وللثورات الاقتصادية والاجتماعية ، بل وللحركات الدينية والمذهبية ،
كل ذلك له من الأثر العميق فى الأدب وفى تقدمه ما للبيئة وطبيعة الحياة من عمق الأثر
فى الأدباء والنقاد .

ولذلك اختلفت تلك المقاييس فيما بينها ، اختلفاها عن مقاييس النقد عندنا ، حتى
وصل هذا الاختلاف أحيانا إلى درجة التضاد ، فكان هذا الاضطراب الذى رأينا صورة منه
فى هذه الكلمة ، وأصبح الاحتكام إلى واحد منها تقصا كبيرا ، وإيثارا من غير ضرورة تدعو
إلى الإيثار ، كما كان الاحتكام إلى مجموعها احتكاما إلى المتناقضات التى لاتخفى على
كل ملم بطبيعة الأدب والنقد .

ولو كان هنالك اتفاق على أصل من الأصول النقدية عند الأجانب لكان فى ذلك الاتفاق
مايسوغ الأخذ بهذه الأصول ، والاحتكام إليها باعتبارها تمثل درجة من درجات النضج التى
تتطلع إليها الإنسانية ، وكان فى هذا التطلع مايسوغ محاولة تعميمها ، وتطبيقها على جميع
الآداب الناهضة ، وجميع الآداب المتخلفة أيضا .

ومن الملاحظ أن النقد عند الإنجليز يختلف كثيراً عن النقد عند الأمريكيين ، والنقد عند
هؤلاء جميعا يختلف فى طبيعته وأهدافه عن طبيعة النقد فى روسيا وأهدافه ، بل إن هذا النقد
كثيراً ماختلف مناهجه فى البلد الواحد ، بل فى الزمن الواحد أيضاً . وعن هذا الاختلاف بين
النقاد فى مناهجهم تعددت جوانب النظر إلى الأعمال الأدبية ، وعن هذا التعدد نشأت المذاهب
الأدبية أو المذاهب النقدية المعروفة ، وهى فى الأصل نظرات ذاتية فى الأدب وجدت من
يرتضيها ويدافع عنها ، ويحاول فى إصرار سيادتها وتعميمها ، وهدم غيرها من المذاهب .

وقد استطاع كل ناقد من النقاد المعدودين عندهم ، والذين يحاول بعض تقادنا تحكيم
ارائهم أو تطبيقها على أدبنا العربى أن يبرز فى ناحية من النواحي أو يجيد فى إحدى
الزوايا التى ينظر من خلالها إلى الأعمال الأدبية . لقد امتاز منهم « آرمسترونج » بتوافره
على إيجاد عناقيد الصور متخذاً منها وحدة شعرية ذات مغزى شعرى هام ، واشتهر عندهم
« بلا كمور » بأسلوبه الجاد فى البحث واهتمامه باللغة والألفاظ ، وتأكيده أهمية الفن
والخيال الرمزى . وعرف « وليم أمبسون » بالكشف عن أنواع الغموض فى العمل الأدبى

وبطريقته الفذة الدقيقة فى قراءته النصوص وتحليله ؛ وباهتمامه العام بقيمة الأشكال الأدبية . وعرف « رتشاردز » بالاهتمام بأمر النقل والتوصيل ووسائل التفسير والمذهب التجريبي . وعنى « كنت يرك » بالعمل الرمزي والشكل الدرامي .

إن كل واحد من النقاد الأعلام وغيرهم لم يُسلم له كثير من الأدباء والنقاد بكثير من الآراء التى نادى بها ودعا إلى تطبيقها ، فقد أخذ على « ولسن » سطحيته واستغلاله لأفكار سبقه إليها غيره ، كما أخذ عليه قلة عنايته بالشكل الشعرى . وأخذ على « وتترز » تسلط خلقيته ، أو تعسفه فى الحكم دون علة واضحة ، وكذلك سوء طبعه وكثرة أخطائه . وعيب على اتباعية « إليوت » ما يظهر فيها بوضوح من التحيز المذهبي والسياسي ، إذ كان يؤمن بما يسمى « دم الملوك » الذى ينتج « سلوكا ملكيا راسخا » كما كان يؤمن بأرستقراطية النسب و « الصفوة المختارة » وما إلى ذلك ، وكان يؤمن بالاستعمار ، بل يؤمن بالمبدأ الفاضح الذى نادى به « كبلنج » وهو الدعوى الاستعمارية الفاضحة بأن من واجب الدول الراقية أن ترعى « القطعان » التى لم تنل حظا من الرقى ! . وأخذ على « بروكس » أنه يتخذ من دراسة الشخص عذرا للهرب من دراسة آثاره ^(١) .. ومعنى ذلك أن أى ناقد من أولئك النقاد الكبار لم تسلم له آراؤه كلها ، ولم ترتفع عندهم إلى درجة التقديس التى توجب الاحتذاء والتقليد ، وتعميم مبادئه واتجاهاته فى دراسة الأدب وتقده على الأعمال الأدبية عند أمته ، أو عند الأمم القريبة من أمته .

بل إن من هذا الفريق من النقاد من حاول فى سبيل الهيام بكل ما هو أجنبي تحكيم الآراء النقدية التى خلفها أرسطو فى كتابي الشعر والخطابة ، ويحاول فى هذا الزمان أن يوازن بين الأدب العربى والأدب اليونانى موازنة تنتهى إلى الحكم بتفضيل الآخر على الأول ، ولكن من الذى يقيس رقى الأدب فى أمة من الأمم برقى الأدب فى أمة أخرى ؟ فإذا كانت ظروف الحياة العربية مخالفة أشد المخالفة لظروف الحياة اليونانية فطبيعى أن تختلف الآداب عند الأمتين . وليس من شك فى أن الأدب العربى قد صور حياة العرب تصويرا صادقا فأدى واجبه أحسن الأداء . وكل ما يؤخذ به الأدب العربى القديم هو أنه لا يصور حياتنا نحن الآن . ولكن أواثق أنت بأن الأدب اليونانى القديم قادر على أن يصور الحياة الحديثة تصويرا يرضى أهلها ^(٢) ؟ !

(١) انظر ستانلى هايمن (النقد الأدبي وممارسه الحديثة) ١٥٦/١ و ٢٤٧/٢ .

(٢) الدكتور طه حسين : فصول فى الأدب والنقد : ١٠٦ .

وهذا يبين لنا مدى تطرف الفريق الثانى من تقادنا فى اتجاههم نحو تقديس آراء أولئك النقاد على الرغم من تباينها ، وعلى الرغم من عللها الكثيرة ، ووجوه النقص الكامنة والظاهرة فيها ، التى تنبه لها إخوان لهم فى الأدب والنقد .

وربما كانت هذه الطبقة من طبقات النقاد عندنا أكثرها طولا ، وأعلاها صوتا ، وأقدرها على اجتذاب أسباب الشهرة ، بما تمكن لنفسها من أسباب النشر فى المجلات والصحف السيارة ، وكان ذلك بسبب عاملين يعرفهما المتتبع للحياة الأدبية فى بلادنا :

وأول هذين العاملين هو تكاتف أفراد هذه الطبقة ، وتكتلهم لصد التيار المدافع الذى تمثله الطبقة الأولى ، ومحاولة تنحية أصحابها عن الحياة الأدبية ، وعن المشاركة فى أى لون من ألوان النشاط العام فى درس الأدب وتقده ، ومحاولة الغض من شأن الأفكار والقيم التى يحملونها ، ومن شأن كل نتاج يصدر عنها . وكل ذلك ليضمنوا لأنفسهم السيادة فى هذا المجال ، وما قد تجر من مغامرات أدبية وغير أدبية . وتتمثل المغامرات الأدبية فى الترويج لبضاعتهن ، وكسب الشهرة وذيوع الصيت فى البيئات الفنية وغيرها ، وما يؤدى إليه ذلك من كسب فى الأعمال وكسب فى الأموال ، فهم أعضاء المحافظ ، وأصحاب الندوات ، وهم المحكمون فى المسابقات الأدبية ، وقد غرهم ذلك حتى أصبحوا يتكلمون فى كل شئ يدخل فى دائرة تخصصهم وثقافتهم ، وفى كل شئ لا علاقة له بدائرة تخصصهم وثقافتهم أيضا . فأصبحوا يتكلمون فى فن الشعر وفن الكتابة وفن القصة ، كما يتكلمون ويكتبون وينقدون فى جرأة غريبة شئون السياسة والاقتصاد والاجتماع والفلسفة ، وفنون الرسم والتصوير والنحت والموسيقى .. وغير ذلك مما لم يخلقوا له ، ولم يعدوا أنفسهم لدراسته وعلاجه !!

وربما كان فى تقاعس الطبقة الأولى من النقاد وتخاذل رجالها ما مد لهذه الطبقة فى التطاول والأخذ بأسباب الشهرة والكسب على ذلك النحو الذى أشرنا إليه ، بل لقد كان من رجال الطبقة الأولى أنفسهم من نسي نفسه ، وتنكر لثقافته ومبادئه الأصلية ، وحاول جاهدا أن يرتقى فى أحضان الطبقة الثانية مجاريا لها ، وممجدا لاتجاهاتها ، وأخذا بأسبابها فى محاولة السيطرة والسيادة ، عن طريق التمسح بأفرادها ، والتهافت على كسب رضاهم ، حتى لا يوصف بالرجعية أو التخلف .

والعامل الآخر يبدو فى تلك الظاهرة الطبيعية ، وهى ظاهرة تطلع الجمهور إلى

كل جديد من الفكر والآراء ، وكل غريب غير مألوف ، من غير محاولة لتمحيص الحقائق فى هذا الجديد ، أو المفاضلة بين ماهو طبيعى نافع ، وما هو شاذ أو ضار . وتبدو هذه الظاهرة أكثر وضوحا فى فترات الضعف ، وعند الأمم المغلوبة على أمرها ، فهى دائما تعجب بكل ماينقل إليها عن أولئك الذين تراهم فوق مستواها ، فتعزف عن المأثور مما تختص به زاعمة أن الذى وراءه خير منه ، مدفوعة إلى ذلك بطبيعة الشعور بالنقص الذى ركب فيها .

وقد مست الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » ذلك الولوع بتتبع النقد الأوربى ، ومحاولة تطبيق مقاييسه على الأدب العربى المعاصر ، وصورت مافى هذا من التعسف ، لأن مشاكل الأدب العربى تختلف عن مشكلات الأدب الأوربى ، وكان مما قالت : « إن الناقد العربى اليوم يقف وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوربى ونظرياته الوافدة ، وكأن ذلك النقد نموذج فى الإبداع والعبقرية لايمكن أن يصل إليه الفكر العربى إلا بالتقليد والاقتباس والنقل ، وفى غمرة هذه العقيدة الواهمة أغلق الناقد العربى الباب على منابع الفكر والخصوبة والموهبة فى ذهنه ، وراح يغترف من معين الأساتذة النقاد الأوربيين دون أن يفتن إلى أن النقد الأوربى ينحدر من تاريخ منعزل انعزالا تاما عن تاريخنا ، وكيف يتاح لنا أن نطبق أسس ذلك النقد الأجنبى على شعرنا الذى يتدفق من قلوب غير تلك القلوب وعصور غير تلك العصور ؟ كيف يتاح لنا أن نحقق ذلك التطبيق إلا بطفرة متعسفة ظالمة ، يقع القسر فيها والضغط على الشعر العربى أكثر مايقع ؟ ومن يجرؤ أن يزعم أن الذهن العربى ليس مفعما بالخصب والحياة ؟ وإننا لنقتله قتلا عندما نضغطه فى قوالب من التفكير الأوربى جاءونا بها مؤخرا ، وشهروها فى وجوهنا ؟ إننا لانصدر فى عقيدتنا هذه عن تعصب ، ولا عن ضعف إيمان بغنى الآداب الأوربية وجمالها . ولكننا نقول- ونصر على القول - إن لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة ، وإن النقد الذى يصلح لشعرنا يختلف بالضرورة عن النقد الأوربى ؛ ولا بد لنا أن نستقرئ نحن القواعد من شعرنا ومن أدبنا فى هذا الوطن العربى ، وباللغة العربية ! »

وعرضت نازك لإحدى المشكلات التعبيرية التى يتعرض لها الأدب العربى الحديث ، والتى يتحتم على الناقد العربى أن يعالجها ، فى حين أن الناقد الأوربى لايعرض لنظائرها ، لأن هذه المشكلة لا وجود لها فى الآداب الأوربية ، ومن ثم فليس هناك ما يدعو إلى إثارتها . فالسكوت عنها عند الناقد العربى ، مجارة لإغفالها عند النقاد

الأوربيين ، نقص كبير فى النقد ، لأنه يتغاضى عن عيب فى الفن الأدبى . وفى ذلك تقول نازك : « ليست هذه الظاهرة إلا نموذجا واحدا من نماذج كثيرة للضلال المحزن الذى يقع فيه الناقد العربى إذا هو أسلم قياده مغمض العينين للنقد الأجنبى الوافد . ذلك أن الناقد الفرنسى مثلا قلما يحتاج إلى أن يفرد بابا لنقد الأخطاء اللغوية والنحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربى ، وذلك لمجرد أن المادة التى ينقدها ذاك خالية من الأخطاء فعلا . وإذن فعلى أى وجه يستطيع الناقد العربى أن يقلده وهو يواجه قصائد مثقلة بالأغلاط ؟

إن المحاكاة فى هذه الحالة لاتتم إلا بأن يتخلى الناقد العربى عن مسؤوليته فيقف متفرجا على هموم القصيدة العربية تاركا شعرا يعانى من مشاكله دونما تمتد يد لانتشاله ، أو صوت يرتفع فى الدفاع عنه .

ثم تشير إلى أن ضرر النقد الأوربى لايقف عند هذا ، فإن النظريات الأدبية ، وتلك المذاهب الفلسفية والمدارس التحليلية فى النقد الأدبى ، هذه الدراسات الباهرة التى يكتبها الناقد الأجنبى هناك تعمل فى تقادنا عمل السحر ، فتبهروهم وتسكروهم ، وتفقدهم أصالة أذهانهم ، وتصيب حواسهم المبدعة بشيء يشبه التنويم ، فما يكاد الناقد العربى اليافع يقرأ مايكتبه إيليوت ورتشاردز وبرادلى ومالا رمية ، وفاليرى ، وغيرهم حتى يشتهى أن يطبق مايقولون على الشعر العربى مهما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرا ولغتنا ، ويكون أول مايضحى به هذا الناقد هو الجانب اللغوى من القصيدة العربية ، فبدلا من أن يتناول القلم ويرفع صوت احتجاج على الشذوذ والأغلاط نجده يهمل ذلك ، ويعتبر القصيدة منزهة ، لكى يتاح له أن يحللها ، ويغرقنا خلال ذلك بسيل من الاصطلاحات الأجنبية التى لاتنطبق على شعرا إطلاقا ، ولم توضع له^(١)

☆☆☆

٣ - وإلى هاتين الطبقتين من النقاد وجدت طبقة ثالثة استطاعت أن تحصل ما عند أولئك الأجانب ، وأن تعى ما وصلوا إليه من الآراء . والاتجاهات فى الفن الأدبى ، مع حظ من المعرفة بأساليب النقد العربية ، والوقوف على خصائص الأدب وتقاليده الأدباء فى تأليف الأعمال الأدبية فى لغتهم ، فعدت تنظر إلى الأدب من خلال هاتين الزاويتين ، زاوية ثقافتها الأصيلة ، وزاوية الثقافة التى حصلتها فيما يتصل بالظواهر التى وجدت فى الأدب

(١) قضايا الشعر المعاصر ٢٩٨ (مطبعة دار الكتب - بيروت ١٩٦٥ م) .

وبدا فيها تأثر بعض نواحيه بما تسرب من بعض الاتجاهات الأجنبية إليه فكان عاملاً من عوامل المحاكاة والتقليد . وقد أشار العقاد إلى شيء من هذا حين ذكر « أن الجيل الناشئ بعد شوقي ، كان يقرأ دواوين الأقدمين ويدرسها ، ويعجب بما يوافقه من أساليبها ، فكان لكل شاعر حديث شاعر قديم أو أكثر من شاعر واحد يذمّن قراءتهم ، ويفضلهم على غيرهم .. ولكنهم كانوا لا يختلفون إلا في الأداء والعبارة ، لأنهم متفقون في إدراك معنى الشعر ومعايير تقده .. وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث ، فهي مدرسة أو غلت في القراءة الإنجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر ، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطيّليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين . ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة ، ولا أخطيء إذا قلت إن « هازلت » هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد ، لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد . وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا أوائل القرن العشرين يعجبون بهازلت ويشيدون بذكره ويقرءونه ويعيدون قراءته يوم كان هازلت مهملاً في وطنه مكروهاً من عامة قومه ، لأنه كان يدعو في الأدب والفن والسياسة الوطنية إلى غير ما يدعون إليه ، فكان الأدباء المصريون مبدعين في الإعجاب به ، لا مقلدين ولا مسوقين وأعانهم على الاستقلال بالرأى عندما يقاربون الآداب الأجنبية أنهم قرءوا أديهم قبل ذلك وفي أثناء ذلك ، فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين أو خلوا من الرأى والتميز . والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للآداب الإنجليزية ، ولكنها مستفيدة منه ، مهتدية على ضيائه ، ولها بعد ذلك رأياها في كل أديب من الإنجليز كما تقدره هي ، لا كما يقدره أبناء بلده ، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التي تستحق اسم الفائدة ، إذ لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشل التمييز ، ويبطل حقل في الخطأ والصواب ، وإنما الفائدة الحقة هي التي تهديك إلى نفسك ، ثم تتركك لنفسك تهتدي بها وحدها كما تريد ، ولأن تخطيء على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه »^(١)

وعاود العقاد الكتابة في هذا الموضوع معرّضاً بأولئك الذين خدعهم البريق الأجنبي ، فقلدوه وأشادوا به عن غير وعى وبصيرة ، ومن غير قدرة على الانتقاء والتخير ، فقال إن

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ١٩٣ (مطبعة حجازي - القاهرة ١٩٣٧) .

كل أديب من أدبائنا الناشئين يطلب التجديد يضيع وقته عبثا إذا هو لم يحسن التفرقة بين العوارض الزائلة وموازين النقد الباقية . فإنه لا يستفيد من تقدم الثقافة الأوروبية إذا اقتدى بها كما يقتدى التابع الخاضع بالإمام المطاع ، ولكنه يستفيد منها كل الفائدة إذا هو لم ينس وهو يدخل إلى ذلك المصنع الكبير أنه مصنع كبير حقا ، ولكن المعارض التي تقام إلى جانب المصانع الكبيرة ، تعرض المصنوعات من جميع الدرجات بجميع الأثمان لجميع الراغبين . ومنهم من يتساوى عنده الثمين والبخس ، ومن يفضل البخس على الثمين .

« ونحن نحمد الله حين كتب لنا أن نستفيد من الآداب الحديثة ، لندعو إلى أدب جديد . كانت فائدتنا من المعرض الكبير فائدة الزبون الذي ينتقى مايعرض عليه ، ومايؤخره المعارضون إلى الرفوف الخلفية ، ولم تكن فائدة الزبون الذي يتبع أطول الصفوف إلى كل بضاعة تدق عليها الأجراس ، وترتفع من حولها عقائر الدالين ، وكان تقد لسنج وهازليت ، وشعر هيئى وهاردى من البضائع المهملة فى الرفوف البعيدة يوم طلبناها من المعرض على الرغم من دلاليه وقارعى الأجراس فيه .

ولايطمع منا القارىء « اللبيب » فى أن نخدعه على حسب التقاليد المرعية ، لنصطنع التواضع الكاذب ، ولانزعم أنها توفيقه من توفيقات الحظ الحسن ، وأن الفهم لم يكن له عمله فى هذا الاختيار الذى لا عمل فيه للمعرض والمعارضين بعد عمل الشعراء أو الكتاب المجيدين . فإذا شاء أنصار « اللا فهم واللا مفهومية » من السرياليين فالفهم الحسن تقيصة مليحة جدا ، ندعيها ونلح فى ادعائها ، بمقدار حرمانهم منها ، وحقدهم عليها .

وإذا اصطنعنا معهم المجاملة فلنشرك مع حسن الفهم تقيصة أخرى ، هى تقيصة الاطلاع على ذخائر الأدب العربى قبل الدخول إلى ذلك المعرض الكبير فقد كنا يوم دخلناه نقرأ المتنبى والمعرى وابن الرومى والجاحظ وعبد القاهر والأصفهانى وأبا هلال . ولايقاس بمقياس هذا الأدب الرفيع أدب قط ، ثم يضل المهتدى بمقياسه وحده عن سبيل الاختيار الحسن حيث كان ، ولو كره حملة الأجراس ، وسامسة الصياح والإعلان .

ونعود إلى تقيصة حسن الفهم التي تعجبنا ، وهى التي أسعدتنا قبل ذلك بالاختيار الحسن فى البحث عن الذخائر العربية حيث كانت ، وهى التي كانت تهدينا إلى ذخائر الشعر فى مخطوطاته المنسية ، ومنها ذخائر ابن الرومى التي كانت تحتجب عن القراء بحاجبين من ظلم النحاس وظلمة الخمول «

وينتهى العقاد إلى كلمة الحق التى لا يمارى فيها من يعرف طريق الحق ، وذلك فى قوله إن الآداب الأوربية الحديثة ثروة ضافية ونعمة سابقة إذا دخلنا معرضها « زبائن » مختارين ، ولكنها آكام من النِّفَاية وسقط المتاع إذا كان الدليل إليها كله خرقة حمراء تهذى إلى مخدع « الست ساجان » ومواخير « الخواجتين ميلر وأميس » وثلاثهما من هؤلاء « الخواجات »^(١) .

ولا شك إن هذه الطبقة من الأدباء والنقاد التى يمثلها العقاد وطه حسين تعد فى طليعة النقاد الجادين ، لأنها قرأت الأدب العربى قراءة تذوق وفهم واستيعاب ، كما اطلعت على ما خلف النقاد العرب اطلاع الفاحص الخبير والباحث المنصف . وكانت فى الوقت نفسه تتابع حركة التقدم الفكرى فيما وراء هذه الديار فى الأدب والنقد والفن ، واستطاعت بالجد والدأب والفهم والبصيرة أن تقف على مواضع الإصابة ، وأسباب الإجادة هنا وهناك . فكانت تعمل على التوفيق ما أمكن التوفيق فى إنسانية الفنون ، وتتعرف بالفروق الذاتية والحواز الطبيعية التى تفصل بعضها عن بعض . وكانت أمثال كتابتهم هى الجديرة بالقراءة والإفادة .

على أن جو النقد الأدبى - وإن اتسع لأمثال أولئك المثقفين المنصفين فى فترات من هذا القرن - أخذ يضيق أمام حملات طلاب الشهيرة ، وتكتل أنصار « الخواجات » كما ساهم العقاد .



ونخلص من كل هذا بأن الاختلاف بين عقليات النقاد وثقافتهم أدى إلى اضطراب الحياة النقدية ، فقد تباينت الآراء واختلطت بحيث أصبح من العسير أن يجد المتتبعون لحركة النقد معالم موحدة ، أو قرينة من التوحيد ، يستطيعون أن يفيدوا منها ، ويتخذوا منها إماما يهتدون به فى التمييز بين الأعمال الأدبية وأصحابها ، ولم يجدوا أمامهم تعاليم مدرسة تستطيع أن تجارى أدب العصر ، ويمكنهم أن يتلقوا عليها تعاليم صناعة النقد ومبادئها .

كما أدى هذا الاختلاف إلى إخفاق النقد الأدبى فى تحقيق غاياته وإصابة أهدافه فى

(١) يوميات « الأخبار » : فى ١٩٦٢/٧/٥ .

خدمة الفن الأدبي ، وتوجيه الأدباء نحو مثل فنية واضحة يرسمها النقاد ، ويستطيع أن يتطلع إلى بلوغ شأوها الأدباء ، وربما كان ذلك ممكنا لو استطاع ناقد أن يحيط بكل هذه المعالم والاتجاهات ، وأن يكون منها وحدة صالحة متكاملة ، فيها ما هو طبيعي قريب ، وفيها ما هو متكلف بعيد وهيهات !!

٤ - ذاتية النقد المعاصر

وقد كانت غلبة الذاتية فى النقد الأدبي المعاصر من جملة المعوقات التى اعترضت طريق النقد الخالص ، وعطلت سيره فى سبيل التجدد والتطور والنمو والاكتمال ، وبذلك الذاتية لم يستطيع النقد الأدبي إلى الآن أن يقيم صرح بنائه على أسس ثابتة جديرة بالاحترام بموضوعيتها ، وبأصولها التى استنبطت من طبيعة الفن الأدبي والتعرف على خصائصه ، ليتخذ منه النقاد معايير لوزن الأعمال الأدبية ، وكشف ما توافر لها من تلك الخصائص الفنية التى ترفعها إلى درجة الأعمال الأدبية المجيدة ، وترفع أصحابها إلى مرتبة الأدباء النابهين .

وأعظم ماتوصف به الموضوعية أن مقاييسها مقاييس بناءة تستحق التقدير على حسب درجة خلوصها لوجه الفن وحده ، واعتمادها على أصوله وحقائقه وقيامها على شرح خصائصه . وبها يستطيع النقد أن يسدى إلى الأدب والأدباء أجل الخدمات ، بما يوجههم إليه من طرائق السمو ، وما يأخذ بأيديهم إلى منازل الإجادة والإبداع ، ثم بما يوقفهم عليه من أسباب الضعف والتردى ليتحاشوه فيما ينظمون وفيما يقولون أو يكتبون . وبذلك يستطيع النقد أن يحقق غايته التى يرمى إليها من السمو بذلك الفن الرفيع .

والتأثرية مبدأ من المبادئ المعترف بها فى الحكم والتقدير ، ولكن هذه التأثرية المعترف بها هى ثمرة التفاعل بين الأعمال والأذواق ، أى مدى ما يستطيع أن يثيره العمل فى نفس مستقبله ، ومدى مايؤثر به فى عواطفه ويثير من انفعالاته . وخاصة المؤلف الأدبي هى « أن يثير لدى القارئ استجابات فى ذوقه وإحساسه وخياله ، ولكنه كلما كانت الاستجابات أعمق وأوفر كنا أقل استعدادا لأن نفصل أنفسنا عن ذلك المؤلف .. ونحن لانستطيع أن نتطلع إلى تعريف أو تقدير لصفات مؤلف أدبي أو قوته مالم نعرض أنفسنا أولا لتأثيره تعريضا مباشرا ، تعريضا ساذجا ، فحو العنصر الشخصى محوا تاما أمر غير مرغوب فيه

ولا هو ممكن ، والتأثرية أساس عملنا . وإذا كنا نرفض أن نعتد باستجاباتنا الخاصة ، فإننا لا نفعل ذلك إلا لكي نسجل استجابات الغير .. وعلى أى حال فموضوع الخطر بالنسبة إلينا هو أن نتخيل بدلا من أن نلاحظ ، وأن نعتقد أننا نعلم عندما نحس^(١) .

ولكن هذه التأثرية المشروعة المقيدة بهذه الشروط ، لم تكن سمة كثير من النقد الأدبي المعاصر ، فلم يكن الحكم والتقدير للعمل الأدبي الذى يوتر فى القارئ أو السامع تأثيرا مباشرا ، ولكنه كان للأيب صانع الأدب ، ولرواسب الأهواء الراضية أو الساخطة نحو الأديب نفسه ، لا نحو الأدب وما فيه من أفكار وأخيلة أو تعبير أو تصوير .

ومن هنا أخفق النقد الأدبي الحديث فى تحقيق غايته ، والوصول إلى أهدافه ، بقدر ما باعد النقاد بينه وبين الموضوعية ، وبقدر ما صبغوه بذاتيتهم ، واتخذوا منه أداة لإشباع شهواتهم فى النيل من خصومهم من الأدباء الذين لم يستطيعوا أن يبلغوا مبلغهم من القوة أو القدرة على الإبداع ، أو يحققوا لأنفسهم ما حققوه من أسباب الشهرة وذيوع الصيت فى بيئات الأدب وغيرها من البيئات السياسية أو الاجتماعية التى استطاعت أن تجتذب إلى مبادئها بعض كبار الأدباء ، ليقفوا فى صفوفها ، يحملون رسالتها ، وينشرون مبادئها ، ويكونون لساناً لها ، تفيد من قوة عارضتهم ، وقدرتهم على التأثير ببياناتهم فى نفوس الأفراد والجماعات وذلك فى سبيل إذاعة المبادئ والإشادة بزعمائها ، والدعوة إلى سيادة الحزب أو الجماعة التى ينتمون إليها على سائر الأحزاب والجماعات .

وكان ذلك سببا من الأسباب التى حركت أطماع منافسيهم إلى الظفر بمثل ماظفروا به من العناية والتقريب وبعد الصيت فى الحياة العامة . فلم يجدوا من الوسائل لتحقيق مآربهم سوى تصويب سهام النقد نحو خصومهم ، ليسقطوهم من عليائهم ، ويحلوا منازلهم ، بدافع الحسد أو الطموح والتطلع لتحقيق مكاسب أدبية أو مادية .

وكما اتخذ النقد سلاحا للنيل من الخصوم والتشهير بهم والخط من أقدارهم ، اتخذ وسيلة للتنويه والإشادة بالأنصار والأولياء .

ومن ثم تخلص النقد عن منهجه فى التقويم والتمييز ، وغايته من الإصابة فى الأحكام ، وأصبح مدحا أو قدحا ، أو مبالغة فى الثناء والإطراء ، أو إسرافا فى التشهير والتجريح .

(١) منهج البحث فى تاريخ الآداب : لانسون ٢٦ و ٢٧ (دار العلم الملايين - بيروت ١٩٤٦) .

وكان للصحافة فى تلك الحلبة دور مشهود فى ذلك التيار الذى أزرى بالأدب والأدباء . وهوى بالنقد وأساليبه إلى الحضيض ، فالصحافة هى التى أذكت أوار المعركة ، وأشعلت نار العداوة وأثارت الأحقاد بين الأدباء وهبطت بأقلامهم وفنيتهم ذلك الهبوط الذى شهدته الحياة الأدبية فى القرن العشرين ، مما قل أن تجد له نظيراً فى حياة الأدب والنقد فى مختلف العصور .

ذلك أن طبيعة الصحافة أنها تبحث عن أسباب لتوسيع انتشارها ، وتفتن فى اجتذاب جمهرة القراء إليها . وكل صحيفة أو مجلة تحاول أن تفوز دون غيرها بالقدر المعلى فى مضمار الذبوع والانتشار . ولذلك لعبت الصحافة دوراً كبيراً فى تلك المعارك ، ووجدت من الأدباء استجابة لتحقيق غايتها ، فشجعتهم وأغرت بعضهم ببعض ، لتجتذب الجماهير بكل غريب مثير من الخبر والرأى . ووجد القراء فى الصحف والمجلات مسرحة يتطلعون فيه إلى تلك المهازل ، فيجدون ما يشتهون من المتعة وأسباب اللهو ، فضاعفت لكتابها الأجر ، وشجعتهم على المضى فى خطتهم المثيرة ، وحملتهم المدبرة ، نكاية بالخصوم ، وجذبا لانتباه القراء .

وإلى هذه الحقيقة أشار الدكتور طه حسين حين إصدار مجلة الثقافة فى قوله « إني إنما أعظم من أمر النقد وأكبر من شأنه ، وأرفعه إلى هذه السماء الممتازة التى تظل الأدباء والقراء جميعاً ، لأننى أريد أن أنتهز هذه الفرصة ، فرصة إصدار « الثقافة » ، لأعرج منها إلى هذه السماء الممتازة ، ولأشرف منها على الأدباء جميعاً ، فى فصول من النقد أتناول بها تأثير أولئك وتأثر هؤلاء . وما ينبغي لى أن أقصر فى ذات نفسى ، ولا أن أضعها حيث يجب أن توضع من الأدباء والقراء ، فإن هذا التواضع لم يصبح ملائماً للبدع فى هذه الأيام ، وإنما ينبغي لى أن أستطيل وأن أتكلف الاستطالة ، وأن أرتقع وأن أتكلف الارتفاع ، لأننى لا أريد أن أقبل عليهم مخاصماً ، وملحاً فى الخصام . والله يعلم ما أفعل ذلك حباً فى الخصام ، أو إيثارة له ، أو رغبة فى الاستعلاء والكبرياء ، وإنما أفعل ذلك تعمداً لإيقاظ قوم نيام ، قد طال عليهم النوم حتى كاد يشبه الموت ... إذن فلنستأنف حياة النقد والرد التى عرفناها فى بعض أوقاتنا ، فذقنا منها هذه اللذة المؤلمة ، وهذه الحلاوة المرة التى لا يستقيم بدونها مزاج الأديب ^(١) .

(١) طه حسين : فصول فى الأدب والنقد ٩ و ١١ (دار المعارف - القاهرة ١٩٤٥) .

وكذلك كان النقد الأدبي فى الصحف والمجلات يهدف إلى الإثارة ، ويتذرع بوسائلها ، وإلى الخروج فى كثير من الأحيان بهذا النقد عن طبيعته ورسالته ، ليتخذ صورة الممارك الرهيبة التى تشخذ فيها أسنة الأقلام ، ويتبارى على منابرها الأدباء فى نزال شديد وصراع غريب .

وليت تلك الممارك استطاعت أن تكبح جماحها ، وأن تقف عند الأعمال الأدبية التى تريد أن تعرض لها أو لأصحابها لتقول فيها أو فيهم مائشاء ، بل إنها اشتطت وتجاوزت حدود النقد المشروع إلى أشخاص الأدباء ، محاولة النيل من كراماتهم والبحث عن المثالب والعيوب فى بيئة المنقودين أو فى تربيتهم أو ثقافتهم أو حياتهم الخاصة مما لاصلة له بموضوع النقد ولأ طبيعته ، وكانت تلك الصورة الشنيعة أخط مايمكن أن يصل إليه النقد من الابتذال والإسفاف .

ثم السياسة ، وقد كان لها دور كبير فى إشعال هذه الفتنة وإذكاء نارها ، فكانت لا تتورع أن تتذرع إلى غاياتها من الحط من شأن الخصوم وزعماء الأحزاب المناوئة بأخط وسائل المصباب ، ووجدت فى بعض الأدباء وأقلامهم خير معين على تحقيق تلك الغاية ، وقد اتخذ كل حزب له أعوانا من الأدباء سلطوا سهام تقدمهم الجارج إلى غيرهم من كتاب الأحزاب الاخرى ، متحصنين بالمبادئ الحزبية ، ومحتمين بأصحابها .

ولذلك كانت الحياة الأدبية أشبه ماتكون بالأمواج المتلاطمة والبراكين التائرة ، والعواطف الجائحة . وتوالى الإقذاع والسباب ، ورمى النقاد خصومهم من الأدباء بأخط مايمكن أن يوصف به إنسان .

ولم يقتصر الأمر على أسواق السياسة وصفحات الجرائد والمجلات ، بل تعداها إلى الكتب تؤلف لهذه الغاية غاية الثلم والتجريح والتشهير ، أو يجمع فيها شمل العقالات الصحفية المتناثرة ، لتعيش وتبقى وصمة فى جبين النقد الأدبي فى هذا العصر .

وقد كتب العقاد فى هذا الموضوع ، موضوع العصبية والهوى والذاتية فى النقد المعاصر ، أصرح كلمة وأصدقها ، سماها « نقد النقد » وجعلها أول كلام فى ديوانه الذى سماه « بعد الأعاصير » وفيها يرى العقاد أنه لامحيص من « نقد النقد » قبل تقرير قيمته فى عالم الأدب والفن، وقبل الاعتماد عليه فى تقرير مايقبله من آثار الأديب والفنان .

الأدباء والمفكرين وعند رجال السياسة . وكان من الطبيعي أن يبذل جهداً غير قليل في الدفاع عن نفسه وعن علمه وأدبه ، وأن يشن على ناقديه حرباً لاهوادة فيها .

ومن أدلة الإسفاف في النقد الذي وجه إلى العقاد ما كتبه مصطفى صادق الرافعي على صفحات إحدى المجلات ، ثم جمعه في كتاب سماه « على السفود »^(١) وفي هذا النقد لم يتورع الرافعي عن نعت العقاد بأقبح النعوت ، وتجريد أدبه من كل مظهر للإجادة .

حتى إذا وجد الرافعي في أدب العقاد شيئاً لا يقبل الطعن لما قد يكون فيه من مظاهر الابتكار الذي لا يستطيع أن يدفع عظمته ، رمى العقاد بالسرقة والسطو . ولا يعفُ الرافعي أن يلقب العقاد بالشاعر « المراحىض » . ومن ذلك قوله « في ديوان هذا المراحىض أبيات منسجمة ، حسنة السبك ، كأنها من سائر شعره بقايا مبنية في خرائب متهدمة . وأكثر شعره ركيك يلتوى فيه المعنى أو يضطرب السبك ، أو يقصر اللفظ عن الأداء ، فإما ظهر الكلام غامضاً لا يفهم ، أو ناقصاً لا يبين ، أو معقداً لا يخلص ، وإما لغواً أو هذياناً أو قريباً منهما . وعلى هذه الوجوه أكثر شعره .. والسبب في ذلك تعويله على السرقة والترجمة ، واجتهاده في إخفائها ، ولا يكون إخفاء السرقة إلا بتحويل المعنى أو النقص منه^(٢) .. ويقول في هذا الكتاب « والشاعر القوي لا بد أن يتسق كلامه على حذو الألفاظ ومقابلة المعاني ، وإذا نزل بعض كلامه لعارض مالم ينزل لإطبقة واحدة أو مادونها . أما العقاد فيتدرج من مائة درجة عندما يسمو ، أى عندما يسرق في بيت أو بيتين^(٣) .

فأنت على ما ترى في هذا النقد تجد فيه محاولة للتعليل ، وقد تجد هذه المحاولة من ينخدع بها ، فيظن أنها من آثار موضوعية النقد ، وقيامه على أساس من طبيعة العمل الأدبي المنقود . ولكنك ستستطيع أن ترد الأمر ، في النقد إلى بواعثه الأصلية ، إذا عرفت الرأي الحقيقي للرافعي في العقاد ، وهو الرأي الذي ظل يكتبه طيلة حياته حتى استدرجه أحمد حسن الزيات صاحب « الرسالة » يوماً إلى إبدائه ، وشرط عليه كتماناً ، حتى نشره الزيات في ذكرى الرافعي الثالثة في مجلته^(٤) . وفيه يروى الزيات أنه سأل صديقه الرافعي

(١) السفود في اللغة الجديدة يشوى بها اللحم ، ويسمى العامة (السيخ) .

(٢) على السفود ١١١ (دار العصور - القاهرة ١٩٣٠ م) .

(٣) على السفود ١٦ .

(٤) مجلة الرسالة : السنة ٨ العدد ٢٥٨ مايو سنة ١٩٤٠ .

ضحكا ، إذ كان يروى له الأعاجيب مما يلقي إليه إلقاء فى النوم ، وما يلهمه إلهاما فى اليقظة ، وكان يعزو ذلك إلى قوة إلهية ترفده وتسنده : هل تعتقد أن من إلهام هذه القوة تلك الفصول المقذعة التى كتبتها فى النقد ؟ أجاب الرافعى : أما ما كتبت « على السفود » فأكثره رجس من عمل الشيطان ، وأما ما أدخلته تحت راية القرآن فكله إلهام من روح الله !

ويقول فى شأن العقاد : « أما العقاد فإنى أكرهه وأحترمه ، أكرهه لأنه شديد الاعتداد بنفسه ، قليل الإنصاف لغيره ، ولعله أعلم الناس بمكانى من الأدب ، فيتجاهلنى حتى لا أجرى معه فى عنان .. وأحترمه لأنه أديب قد استملك أداة الأدب ، وباحث قد استملك عدة البحث ، قصر عمره وجهده على القراءة ، فلا ينفك بين كتاب وقلم . ومن آفة الذين يديمون النظر فى كلام الناس أنهم يفقدون استقلال الفكر وابتكار القريحة ، وليس كذلك العقاد ، فإن رأيه لقوة عقله وسلامة طبعه يظل متميزا عن رأى الكتاب ، مهيمنا عليه ، يؤيده أو يفنده . ولكنه لا يسمح أن يذوب فيه أو يتأثر به ! » ثم يقول عن أسلوب العقاد : « إنه أسلوب الأديب الحكيم ، تبرز فيه الفكرة الدقيقة فى مجتلى من الفن الرفيع ، فيجمع بقوة تفكيره ودقة تعبيره طرفى البلاغة . ويصف العقاد بأنه مخلص لفنه ، فلا يخرج للناس ما لا يرضاه ، فهو لذلك أبعد الأدباء عن استغلال شهرته ، واستخدام إمضائه » ! .

فإذا كان هذا هو رأى الرافعى الصحيح أو رأيه الأخير فى العقاد ، وفى أدب العقاد ، فلم كانت الحملات الطائشة التى أصبحت حديث العامة والخاصة ، والتى أصبحت أقبح صورة تتمثل للنقد الأدبى ؟ ليس لذلك من سبب إلا ما ذكره من أن العقاد - فيما يرى - ينفس عليه قوة البيان ، فيتجاهله حتى لا يجرى معه فى عنان ! إذن فهو سبب ذاتى صرف ، هو الذى ألح على الرافعى أن يسود ماسود من صفحات النقد فى هذا العصر .

ولم يكن العقاد من أولئك الذين يغمضون أعينهم على هذا النقد ، وهو يعرف بواعثه ، ويعرف ما يرمى إليه أصحابه من محاولة تحطيم مجده ، وثل عظمته ، فيكيل بالصاع صاعين ، ومن المعروف أن للعقاد من أساليب العنف والشعور بالقوة مالا يقف فى طريقه حملات الأفراد والجماعات ، وهو رجل لا يملك إلا فنه وقلمه . انظر إلى كلمة واحدة يكتبها فى تنفيذ نقد جمع من الحاسدين بعنوان « مساعى الأبراشى فى عالم الأدب العربى »^(١) . وفيها يقول إن تقاده مأجورون ، قد قبضوا ثمن تقدمهم له وتشهيرهم به ، وإن (١) البلاغ ١٥ أبريل سنة ١٩٢٢ والأبراشى هو محمد زكى الأبراشى باشا ناظر الخاصة الملكية فى العهد السابق ، وكان متسلطا على نواح من الحياة المصرية باعتباره ممثلا لسلطة الملك .

حكام البلاد هم الذين أغروهم بمهاجمته والنيل منه « مصطفى أفندى الراقى ألف كتاباً فى التشهير بالدكتور طه ، وألف كتاباً سماه « على السفود » أفعمه بالطعن الفاحش فى كاتب هذه السطور . ووقف نفسه من سنوات على السرقة من كتبى والإنكار على وعلى ما أكتب وأنظم ، ولم يتورع فى سبيل ذلك عن كذب ولا بداء ولا تشويه ولا تحريف . فهل يعلم القراء فى أى شىء كان الجهاد النبيل ؟ سلوه عن تعلم من على أبنائه نفقة الخاصة الملكية التى يديرها الأبراشى باشا ، وعما طبع من كتبه على نفقة الخاصة الملكية ؟ .

و« إسماعيل أفندى مظهر » صاحب مجلة العصور لم يدخر من وسعه شيئاً فى التشهير بى والافتراء على ، وانتحال المزاعم الخاوية التى يسندها إلى ، فهل يدري القارئ ماذا كان جزاؤه على هذه الحماسة الخالصة لوجه الله ؟ لم ينقض على آخر مقالة كتبها فى ذمى شهر أو نحو ذلك حتى أصاب وظيفة كتابية فى المجمع اللغوى ، ينقدونه مرتباً لها مائتين وأربعين جنيهاً فى العام !

وهناك رجل جاهل اسمه « غلاب » ولا أدري ما قبل ذلك أو بعده من الأسماء والألقاب ، فهذا الرجل الجاهل قد استحق مقام التدريس فى الجامعة الأزهرية لأنه كان يطبع فى القاهرة وريقة يسميها « النهضة الفكرية » ويملوها بالغباء والبذاء على انتقاص طه حسين وعباس العقاد !

والشيخ « زكى مبارك » رجع إلى الجامعة المصرية ، بعد فصله منها زهاء خمس سنوات ، لأنهم استخدموه فى احتفال يقابلون به احتفال الأمة المصرية بالنشيد القومى الذى نظمته فى مطلع هذا العام ، ولأنهم رضوا عما كتب فى غمز طه حسين وغمز العقاد من كلام معيب فى بعض الكتب والمقالات .

وهناك طبيب متشاعر - يقصد الدكتور أحمد زكى أبا شادى - سمحوا له بإصدار خمس مجلات فى وقت واحد ، وهو موظف بإحدى المصالح الحكومية ، فجعل القسم الأدبى من مجلاته كلها وقفاً على التشهير بالعقاد وأدب العقاد وأخلاق العقاد وإلى الناس مثل من الإسفاف الذى ينحدر إليه الطبيب المؤمن على الأعراض والأرواح ، ومثل من أدب الصحفيين الذين تغمرهم الوزارة بالرخص الكثيرة حين ترضن على غير الموظفين برخصة واحدة ، لأنها حريصة على الآداب والأعراض .

جاء فى إحدى مجلاته « ومن الناس من يهيم بالإباحية ، ويؤمن بالشيوعية فى اللذات ، ومن ذلك قصيدة العقاد « ليلة الأربعاء » يصف فيها « ليلة فى دار » والقصيدة مع هذا منشورة فى الصفحة الثمانين من مجموعة شعرى الكبيرة ، وليست سراً ولا أثراً خطياً مهجوراً ، فيجوز عليه الاختلاق والافتراء ، وإنما قيلت فى وصف الإسكندرية !

وليس هذا التلقيق الدنس بالذى يقع فيه الإنسان وهو جاهل بالحقيقة ، غافل عن معنى القصيدة ، وإنما يعتمد ويعتمد تشويه المعنى ، والتقديم والتأخير فى ترتيب الأبيات ، لينتزع أسباب التشهير انتزاعاً من حيث لا موجب للتشهير ، وهو أول من يعلم أنه كاذب ملفق مخادع لقرائه ، وذلك حضيض من التبذل لا ينحدر إليه إلا المدخولون الموصومون «

وكذلك ابتلى أحمد شوقى الذى لقب بأمير الشعراء بطائفة كبيرة من النقاد عمدت إلى ثل مجده ، ودأبت على تقده والخط من قدر أدبه ، ومنهم العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى وطه حسين ومحمد حسين هيكل وغيرهم . وفى هؤلاء من أصر على موقفه من العداوة والانتقاص ، وفيهم من تحول عنهما إلى التمجيد والإطراء ، وفيهم من كان من جملة الأولياء ثم صار من ألد الأعداء ، حتى لقد ذهب بعضهم إلى نفى الشاعرية عن شوقى جملة وتفصيلاً كإبراهيم عبد القادر المازنى الذى يصرح برأيه فى شوقى بقوله « ليس شوقى عندى بالشاعر ولا شبهه ، وإنه لقطعة قديمة متلكئة من زمن غابر لا خير فيه . يغنى عنه كل قديم ، ولا يضيف هو إلى قديم أو حديث ، وما أعرفنى قرأت له شيئاً إلا أحسست أنى أقلب جثة ملئت صديداً ، وشاع فيها الفناء علواً وسفلاً » ! ثم يخاطب الدكتور هيكل الذى كان قد دعاه إلى المشاركة فى تكريم شوقى والاحتفال به بقوله : « هذه معابثة لامطايبة فيها ، تقيمون كل هذه الضجبات والضوضاء حول شوقى ، وتحفونه بالزمر والطبل من أرجاء المعمورة كلها ، ثم تعمدون إلى رجل خفيض الصوت مثلى تدعونه إلى أن ينهض وسط هذه الزفات المجلجلة ليفضى إليكم برأيه الصريح »^(١) .

ولم تكف تلك الأهواء عن الاضطراع فى الكتب والصحف والمجلات فقد اتخذ عدد من النقاد من الصحافة منبراً للتشهير بخصومهم أو مناوئتهم فى الحصول على ما يبتغون ، أو منافسيهم فى الشهرة . وقد أقام كثير منهم ضجبات حول بعض الأعمال الأدبية التى يؤلفها بعض من لا يرضون عنهم ، واتخذت تلك الضجبات موقف الهجوم ، وقد كتب الدكتور محمد

(١) العدد الخاص بتكريم شوقى من (السياسة الأسبوعية) ٢٠ أبريل سنة ١٩٢٧ .

مندور فى صحيفة « الجمهورية » فأكد أنه يجامل الناشئين ، وأنه إذا رأى لدى أحد شباب الكتاب بذرة أمل حرص على التقاطها وإبرازها ، ويتغاضى عن بعض مواطن الضعف حتى لا يقتل الأمل فى نفس شابة .. أما الأدباء الذين وقفوا على أرجلهم فإنه لا يجاملهم ! وكان ذلك فى معرض تفسيره للهجمات العنيفة التى شنّها على مسرحية « لعبة الحب » التى ألفها الدكتور رشاد رشدى ، وقد قال الدكتور مندور فيها إنه لا يرحم الكبار ، أو من يزعمون أنهم كبار ، وإنه يترفق بالشباب وحدهم ، وشبه نفسه بالريح لا تبعاً بصغار الحشائش ، ولكنها تحطم طوال النخل !!

وقال عن رشاد رشدى إنه أثار ضجة حوله ، وإنه ممن كبروا قبل الأوان على كثران من الرمل ، ولذلك فإنه كما يقول يعمل على أن ينسف تلك الرمال بدلا من إن يتركه يقف عليها فتنهار !!

وقد دافع رشاد رشدى عن نفسه دفاعا كان فى عنفه أشد ضراوة إذ جعل عنوان دفاعه : « أراد مندور أن يحطم مسرحيتى بعضلات مصارع وعقل طفل » وكان مما كتب تحت هذا العنوان : « كنت أنتظر منه أن يسكت ، و لا داعى لشرح الأسباب ، أو أن يتكلم فلا يقول شيئا كما هى عادته فى بعض الأحيان .. أما أن يصف المسرحية بأشياء لا وجود لها إلا فى نفسه فهذا مالم أكن أنتظره من ناقد مارس النقد الصحفى سنوات طويلة على مستوى أو آخر ، ومارس تدريس النقد المسرحى لعدة سنوات على مستوى أو آخر أيضا .. ولكن يظهر أن المسألة ليست مسألة مستويات فحسب .. فمهما كان المستوى الذى يفهم به مندور مايرى أو يشاهد ، فليس من المعقول أن يكون أقل من مستوى الرجل العادى ، وهو الذى يفهم المسرحية ، بل ويتحمس لها .

ثم يتساءل عما دعا مندور إذن أن يظهر بهذا المستوى دون العادى فيما كتبه عن « لعبة الحب » ؟ هل هى الخلافات الأدبية القائمة بينهما منذ أكثر من عام ؟ أم هى الرغبة الملحة لفرض مضموناته على كل من يكتب ؟ أم هى عدم القدرة على أن يرى العمل الفنى من داخله ؟ أم هى كل هذه الأشياء مجتمعة التى جعلت مندور يقف هذا الموقف غير الموفق فى « لعبة الحب » ؟ ولكن الحقيقة أن مندور قد خيب أمله فيه ، أو زاد فى خيبة الأمل ففى المعركة الجدلية القائمة بينهما والتى يصوره فيها كُنْصير للشكل دون المضمون ، كان الأجدر به مادام قد تخلص عن صفة الناقد ، وأثر أن يقترب من المسرحية كمصارع - أن

يحاول تحطيم مايفترض أنه يقوم مدافعاً عنه ، وهو الشكل .. أما أن تسلم بأن الشكل فى المسرحية كامل ، ولكن ليس بها مضمون ، فهذه سذاجة منقطعة النظير كسذاجة الأطفال ، لأن الأصل فى القضية أن لا مضمون بدون شكل . أما القول بوجود الشكل بدون المضمون فهذا كلام لا معنى له حتى بالنسبة للمبتدئين الصغار السن الذين لم تكتمل مداركهم بعد !

وليس هنا مجال لشرح الصلة بين الشكل والمضمون فى « لعبة الحب » فالشكل كما اعترف مندور كامل ، ولذلك لا بد أن يكون هناك مضمون . وهذا المضمون الذى أبت سذاجة مندور أو مغالطته إلا أن تشوّهه للقراء مضمون واضح سهل إدراكه للغاية ، بدليل أن الجمهور يدركه الليلة بعد الليلة ويتفاعل معه ، وينضحك ، ويصمت ، ويصفق ، ويقلق . إلى أن يقول رشاد رشدى : « ماذا نفعل نحن الكتاب ، والسيد مندور الناقد يريد أن يفرض مضموناته على كل مانكتب ، حتى ولو لم يقرأه ؟ إننا ياسيدى لسنا مكلفين بأن نوفر أو نحقق لك أحلام اليقظة » . ثم وصفه بأنه لايفرق بين المعركة الجدلية والمسائل الشخصية ، بدليل أنه منع أخيراً نشر مقال عن « لعبة الحب » فى مجلة أدبية له بها صلة ! وختم رشاد رشدى دفاعه الطويل بقوله لمندور: « لى رجاء واحد : أن تأخذ المسائل بشيء أكثر من الجدل فى المستقبل ، فتحاول النظر إلى العمل الذى تنقده « من داخله » فعلاً ، لا من داخلك أنت ، وبذلك لاتسمع فحيحاً أو حشرجة ، فإنى لا أرضى أن يقول الناس عنك : إن ماتكتبه تحت مستوى النقد ^(١) .

ولعلنا لو أردنا أن نستشهد بعشرات الأمثلة بل بمئاتها ، لن نحتاج إلى كثير من الجهود نبذلها فى استخلاصها أو الدلالة عليها أو على بواعثها الحقيقية . ولكن المهم أن هذه الذاتية كانت من أهم الأسباب فى اضطراب الحياة النقدية الحديثة . وقد صور الشاعر مختار الوكيل هذه الذاتية وأثرها فى النقد الأدبى بقوله إنه « مايزال متأخراً ، فلا قواعد منسبوبة بسر الناقد على هديها ، ولا رغبة فى خدمة الأدب خدمة بريئة من الأغراض ، وإنما هنا يسيطر على الناقد العداقات والعداوات : فالناقد ينظر إلى المنقود ، فإذا كان من شيعته قال له المدح ، وأمدق عليه الإلراء إغداقاً ، ونعته بنعوت العبقرية من دون حساب . وإذا كان من عدوه قلب له ظهر المجهنم ، وحطم أثره الأدبى تحطيماً ، ولطخ نقده بحسندوق من السباب والشائم المفذعه محفوظاً برمه لذل مناسبة من هذا الطراز .

(١) م. ر. د. الجمهورية ١٩١٩/١/٢٨

ولقد قرأنا كتباً فى النقد الأدبى فى هذه اللغة ليست من النقد الأدبى فى قليل ولا كثير ، وإنما هى معارض للسخائم والشتائم والأحقاد التى يجب على الناقد الأدبى الصحيح أن يترفع عنها ^(١) . وقال فى الناقد المعاصر إنه يلومه « على تردده فى قول ما يعتقده الصواب ، فالنقد الأدبى السامى لا يقصد به إلى إرضاء المنقود ، أو إرضاء جمهرة القارئین . وإنما المقصود منه النهوض بالأدب ، وحث المنتجين من الأدباء على الإجابة ، والعناية بآثارهم التى هم بسبيل نشرها فى الناس .

والناقد الأدبى السامى قاض عادل لا يأتیه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ، لا يرهبه وعيد ، ولا تطمعه الوعود ، قد تنزه عن صفائر بنى جلدته ، وارتفع بروحه عن مادية العيش ، وتناسى الأحقاد ، وعمى عن الضغائن والخصومات ، وتجرد من صفائر إنسانيته ، وجاد من فوق الزمان بكلمة الحق التى تهدى سواء السبيل ... وليكن رائد الناقد الإخلاص والإصلاح جهد الطاقة ، حتى يكون عامل بناء وتوطيد ، لا أداة هدم وتخريب .

والآداب لاتزدهر ولا تسمو إلا بالنقد المشجع الباسم المتفائل ، ولاتموت وتذوى إلا بطعنات الخناجر الحادة ، وهبات الغازات السامة . وأين هذه من النقد السليم المربى الكامل ؟



تلك فى نظرى هى أهم الأسباب التى اعترضت طريق النقد الأدبى وعوقته عن بلوغ ماكان ينتظر له من النهوض والنجاح فى بلوغ أقصى الغايات فى هذه الفترة من حياة الأمة العربية ، وهى فترة جهاد وكفاح فى معركة البناء ، والكشف عن المفاهيم الصحيحة فى مختلف نواحي الحياة ، وسائر جهات النشاط الإنسانى .

ومن الممكن أن يضاف إلى تلك الأسباب أسباب أخرى تتصل بصفات بعض النقاد وأخلاقهم . منها أن كثيراً من الذين يصطنعون صناعة النقد الأدبى فى أيامنا يباهى الواحد منهم بنفسه ، ويدل بمعرفته ، ويغالى فى وصف نفسه بالذوق الفنى ، وبالإحاطة بجهات المعرفة ، فى الوقت الذى يغالى فيه فى انتقاص غيره من النقاد ، ووصفهم بالجهالة وعدم الفهم وفقدان الذوق ، ولا يخص بانتقاصه طبقة من النقاد دون طبقة . وكأن الأرض لاتحمل

(١) رواد الشعر الحديث ٨ (مطبعة الطلبة - القاهرة ١٩٢٤ م)

سواه ، وكأن الله لم يخص بالمعرفة إنسانا غيره . وتلك روح شريرة طغت على عالم النقد المعاصر ، وخلقت ألوانا من الشك فى النقد جماعات وأفرادا ، حتى لم تبقى ثقة فى واحد منهم دون غيره ، لأن كل ناقد منهم أخذ يحمل بكلتا يديه معولا من معاول الهدم ، قبل أن يحاول حمل لبنة من لبنات البناء . ولذلك فقد كثير من النقد المعاصر الثقة فى نفوس القراء والأدباء ، حتى زهدوا فيه ، ولم يعودوا يعنون بتتبعه وقراءته ، ومن ثم عجز هذا النقد عن السير فى طريقه الصحيح ، وعن توجيه الأدب إلى آفاقه الجميلة ورحابه الواسعة .

وكان أن عم الإحساس بتخلف النقد عن أداء وظيفته على وجهها الصحيح ، فأنطلقت الأقلام ثائرة على هذا التخلف ، محللة لأسبابه وعوامله ، وداعية إلى إزالة العقبات التى تعترض طريقه ، وكان أكثر ما كتب فى هذا الصدد يدور حول النقاد الأساسية التى أثرناها فى هذا الفصل .

وقد أثيرت على صفحات « الأهرام » أزمة النقد الفنى عندنا ، فى حلقات موضوعها « نقد النقد » ومدى عبث المحترفين لصناعة النقد بهذا الفن الجميل . وكان أن عقب على ما أثارته الأهرام بعض المعقبين ، فكان فى كلام بعضهم شيء من الجدل فى الكلام عن معوقات النقد الأدبى عن بلوغ غايته ، ومنهم الناقد الأدبى « فؤاد دواردة » الذى أرجع أزمة النقد إلى ثلاثة عوامل رئيسية :

أولها : نقص الثقافة الفنية المتعمقة عند الذين يزاولون صناعة النقد .

وثانيها : انعدام القيم الأخلاقية الأنسيلة .

وثالثها : حمى الادعاء والتعالم التى تنتاب نسبة كبيرة من نقادنا .

وهى عوامل متداخلة متشابكة تكوّن ما نسميه بأزمة النقد الفنى والأدبى عندنا . وفى رأيه أن العامل الثانى هو أخطر هذه العوامل النقد ، وأشدها أذى . فالواقع أن الناقد أو من يتصدى للنقد القيم الأخلاقية الأنسيلة ، لأسس بعض عناصره المأخوذة من الأدب المستمر والدراسة المتصلة ، ولما اكتفى بمصطلح أو مصطلحين مختلفين أثناء الطلاب ، فى الخارج ، فيظل يرددتهما فى الصحف والإذاعة وقاعات الدرس ، وأنهما أول العام واخيره ، ولما قبل أن يتعالم ويتعالى على الأعمال الفنية التى يصفدها وإما أن يراجع يراجع مصالحه وعلاقاته فى كل مايكتب قبل أن يراجع مصلحة المن والبلد الذى علمه ، وأتاح له هذه المكانة القيادية فى توجيه الجماهير والمناسبات .

وختم الكاتب تعليقه بتأكيد أن النقد فى حاجة إلى ثقافة عميقة وحس مرهف . ولكنه فى حاجة قبل ذلك إلى أمانة شديدة ، وضير يقظ ، وأخلاق مثالية عادلة . وبدون ذلك لاتفيد الثقافة ولا الإحساس المرهف .

وأرجع الدكتور عبد القادر القط أزمة النقد الأدبى إلى الصحافة ومحرريها وإلى الطريقة التى تعالج بها النقد الفنى والأدبى ، فإن محترفى الكتابة فى الصحف من المحررين أو غيرهم يحاولون أن يغلقوا أبواب الكتابة أمام غيرهم . وكلمة الدكتور عبد القادر القط ترسم صورة صادقة للحياة النقدية التى تتمثل فى الصحافة ، وأثر ذلك فى تخلف النقد الأدبى ، واختفاء كثير من النقد الصحيح الذى تعرفه أقلام قادرة أغلقت الصحابة دونها الأبواب ، مع موازنة بين الناقد المحترف والناقد الخارجى الذى لا يكتب إلا بدافع من رأى امتلاً به عقله ، فأحس الحاجة إلى التعبير عنه ، وكان ذلك فى كلمته التى جعل عنوانها « الدوائر المغلقة فى الصحافة .. ومشكلة النقد المريض » .

ومن رأيه أن كل دراسة حول مشكلة النقد الفنى فى صحفنا ستظل - مهما تبلغ من العمق والإخلاص - دراسة جزئية قاصرة مادامت تعزل هذه المشكلة عن الأوضاع الصحفية عندنا بوجه عام ، وتنظر إليها كأنها قضية مستقلة لا يدخل فى أركانها إلا النقد ومدى نزاهتهم ، والمنقودون ومدى حرصهم على الرأى النزيه الصريح . فليس الانحراف فى النقد الفنى عيب صحافتنا الوحيد ، وليست العيوب الأخرى بأقل خطراً منه على نفوس القراء وعقولهم . ومن تلك العيوب الخطيرة اتجاه كثير من كتاب الأبواب الثابتة فى الصحف إلى خلق اهتمامات تافهة عند القراء لم تكن موجودة لديهم من قبل ، يغذونها بالإلحاح والتكرار حتى يعتادها القارئ بالتدريج ، ويألف مافيه من تفاهة وسطحية ، ومن خلط بين الغث والسمين خلطاً يفقد القارئ بمضى الوقت قدرته على التمييز ويبلبل مالدیه من قيم طيبة . ومنها مايشغل به كتاب اليوميات قراءهم فى كثير من الأحيان من حديث عن مرضهم وصحتهم وعلاقتهم الاجتماعية ، وانطباعاتهم التى تغلب عليها عاطفية مسرفة ومغالة فى الاستحسان أو الذم ، مما يجعل كثيراً من عامة القراء فى حالة مراهقة عقلية دائمة . ومن تلك العيوب الاهتمام المسرف بأخبار الجريمة ، وعدم التفريق بين الخبر الشخصى وماله صفة عامة من الأخبار إلى حد تختلط فيه عند القارئ معايير اللياقة الاجتماعية والخلقية ، وينعكس ذلك الاختلاط على سلوكه وأحاديثه .

وتحدث الكاتب بعد ذلك عن « الاكتفاء الذاتي في الصحافة » أى تحديد الكاتبين فيها بموظفيها أو محرريها . فكان رأيه الواضح فى ذلك ، أن كل هذه العيوب - بما فيها انحراف النقد الفنى - تنبع من سبب رئيسى هو سياسة « الاكتفاء الذاتى » التى انتهجتها صحافتنا فى السنوات الأخيرة .

فقد أصبح لكل صحيفة جهاز كامل من المحررين ، يكتبون فى أبواب دورية ثابتة ، وأصبحت صفحات الجريدة مغلقة أمام ذوى الرأى من المختصين إلا من سطور قليلة هنا أو هناك ، يكتبها صاحبها وهو يحس أنه يقتحم على هؤلاء المحررين أبوابهم ، فهو يوجز غاية الإيجاز ، ويتجنب ما يقدر أنهم سيرون فيه عمقا فوق مستوى القراء ، أو بحثاً لموضوع لا يظفر باهتمامهم . ومن هنا أحس بعض هؤلاء المحررين - ممن تنقصهم الثقافة والإحساس بالمسئولية - بما لأقلامهم من سلطان يستطيعون أن يستولوا به على عواطف القراء وعقولهم دون منافسة ، فهم موظفون يقبضون رواتبهم كل شهر ماداموا يملكون أعمدتهم الثابتة بانتظام ، وليس من الخير أن تقدم الصحيفة إلى قارئها وجهة نظر واحدة دائمة فى هذه المادة . هذا على افتراض ثقافة الكاتب ونزاهته . فبالك إذا كان قد وصل إلى منصبه عن طريق « الممارسة » أو الصلات الشخصية ، دون ثقافة حقيقية تفرض عليه شعوراً بالمسئولية يعصمه من أن يغلب هواه ونزواته وعلاقاته الاجتماعية فيما يكتب ؟

أما الكاتب الخارجى للتخصص الذى تغلق أبواب الصحافة دونه فإنه لا يكتب للصحيفة الإبدافع من رأى امتلاً به عقله ، فأحس الحاجة إلى التعبير عنه وتقله إلى مواطنيه ، وهو يواجههم برأيه وليس وراءه سحر اسم يطالعهم كل يوم فى الصحيفة ، ويدرك مسئوليته تمام الإدراك ، ويعلم أن سبيل الإقناع الوحيد لديه صحة الرأى وعمق الفكرة . والبعد عن الأهواء والنزعات الشخصية . وطالما اتهم المثقفون بأنهم لا يتجاوبون تجاوباً كافياً مع القيم الجديدة لمجتمعنا الاشتراكى ، وطالما تحدث الكتاب عن أزمة النقد الأدبى ، وتخلقه عن متابعة إنتاجنا الأدبى وتقويمه ، ولكن أحدا لم يسمع شكوى المثقفين والنقاد الموضوعيين أنفسهم من المجالات الضيقة والأبواب المسدودة فى صحفنا التى يسيطر عليها المحررون « النظاميون » الذين يعيشون داخل دائرة مغلقة عليهم . ولنا أن نتساءل متى دعت صحيفة من صحفنا كاتباً ليكتب لها فى موضوع خاص إلا أن يكون هذا الموضوع فى الغالب تحقيقاً صحفياً يقوم به محرر ضمن أعماله فى الجريدة ، يبتغى من ورائه تأكيد نشاطه وإظهار أصالته ؟

ومتى دعت صحيفة من صحفنا ناقداً مسرحياً ليكتب لها عن مسرحية جديدة قبل أن يهب هذا الجيش النظامي من تقادها مغتماً الفرصة ليلاً أعمدته الدورية لأسبوعين أو ثلاثة ؟ نحن لا نتكر أن من بين هؤلاء الكتاب والنقاد من تؤهلهم ثقافتهم وإخلاصهم لحمل هذه المسؤولية ، ولكن أحداً لا يستطيع أن يزعم أن هؤلاء هم كل من يستطيع حمل هذه المسؤولية من النقاد والكتاب عندنا . إذا غضضنا النظر عن غير المثقفين والمخلصين من محرري تلك الأبواب في الصحف . إن ما يحز في نفس المثقف أو الناقد الجاد أن يرى أعمالنا الأدبية والفنية وقد تناولتها أقلام دفعت بها الظروف إلى مثل هذا المركز الخطير ، ويرى مافي كتاباتهم من خلط وزيف ، دون أن يستطيع إنكاراً لذلك إلا بأضعف الإيمان ، لأنه يعلم أن تقده لتلك الكتابات ليس من السهل أن يجد طريقه إلى القارئ إلا محرفاً أو مختصراً أو معلقاً عليه تعليقاً جارحاً ، أو بعد أن يربأ نشره حتى تقوت فرصته المناسبة .

أما رأى الكاتب في علاج هذه المشكلة فهو فتح باب المنافسة الفكرية لينفذ منه كل قادر على النقد وعلاج هذه المشكلة في يد المشرفين على الصحافة لأنهم هم الذين يستطيعون أن يبدؤوا فينحوا عن هذه الأبواب من ثبت لديهم أنهم غير مؤهلين لها ، أو غير مخلصين فيما يكتبون فيها . وينبغي أن تفتح الصحف صدورها للكتاب من غير محرريها ، وأن تستضيف أحد المتخصصين في كل باب من هذه الأبواب مرة كل أسبوع ، ليعرض كتاباً أو بنقد مسرحية أو فيلماً أو معرضاً من معارض الفنون ، أو يدلي برأيه في قضية قومية أو اجتماعية أو خلقية .

وبذلك يحس المحررون في الصحيفة بشيء من المنافسة الفكرية على الأقل ، وتتاح للقارئ فرصة المقارنة ، فتنو لديه بالتدريج ملكة التمييز بين الجيد والردىء ، والخلص والمزيف ، وتصبح الصحيفة مرآة حقيقية لكل التيارات والمستويات الفكرية والفنية في مجتمعنا الجديد . وإنه لوضع عجيب أن تشكو الصحف من انحراف النقد فيها ، وكأن هؤلاء النقاد المنحرفين قد هبطوا عليها من السماء ، وفرضوا أنفسهم عليها فرضاً لاسبيل إلى الخلاص منه ، على حين يجد كل مسئول عن إدارة عمل من الأعمال الطريق إلى معالجة مثل هذا الوضع واضحاً ميسوراً . فكل موظف غير كفء لعمله ينبغي أن يوكل إليه شيء آخر يحسنه ، وكل موظف غير نزيه ينبغي أن يؤخذ بجريرته .

وكان ممن كتب في هذا الموضوع - موضوع أزمة النقد - الدكتور محمد غنيمى الذى سمي النقاد المعاصرين « أدعياء النقد » ووصفهم بأنهم « يروجون بضاعة فاسدة » ! ولم يستثن من هذا

الوصف أنصار النقد العربي القديم ، ولادعاة النقد الأوربي الحديث ، فإن بعضهم - من وجهة نظر الكاتب - يقفون عند حدود نقدنا العربي القديم « الذى لم يعد يجدى شيئاً ، لتعلقه بالجزئيات ، وقد تجاوزناه كما تجاوز العالم كله نقده القديم إلى نظريات النقد الحديث وعلومه الكثيرة .. وهم بمثابة دعاة الهزيمة فى ميدان نقدنا الأدبى » ! ووصف أنصار النقد الحديث بأنهم « ذوو بضاعة مزجاة من النقد الحديث ونظرياته ، فحصيلتهم تنف من نظريات مختلفة يسخرونها لكل مجال ، وهم فى الواقع مسخرون لها ، لأنها تتحكم فيهم فى جمود » ! فى حين أن الكاتب يرى أن علاج الأمر يتطلب مناقشة مفتوحة ، وحدد الذين يشتركون فى هذه المناقشة بأنهم « النقاد والكتاب الذين أسهموا فى صدق فى بناء الوعى النقدي . والذى يعنيه بالوعى هنا هو « الوعى النظرى » بالبحوث العميقة النظرية فى الأدب ونقده وتاريخ النقد العالمى .

وقد تتابعت الكتابات فى بحث هذه الأزمة ، وتوضيح جوانبها ، وكل كتابة منها كانت توضح وجهة نظر الكاتب فى أسباب أزمة النقد ، الذى أصبح عاجزاً عن مجارة النشاط الأدبى فى رأى بعض النقاد ، فقد أهل كثيراً من الآثار التى أخرجها الأدباء الشبان ، وقد أهل كثيراً أيضاً مما يكتبه الأدباء المعروفون ، وكان المفروض - كما يقول رجاء النقاش - أن يجد هذا الإنتاج من يهتم به ويدرسه ، ويقول رأياً صريحاً واضحاً فيه . ولكن معظمه للأسف ليس حظه أعظم من حظ أدب الشبان الذين لم يعرفهم القارئ بعد . ففى عام واحد تقريباً أصدر محمود البدوى ، وهو قصاص كبير معروف ، ثلاث مجموعات هى « ليلة فى الطريق » و « زوجة صياد » والطبعة الثانية من « العربة الأخيرة » ورغم أن هذا الكاتب الموهوب يكتب منذ ثلاثين سنة ، وله مكانته الفنية المعروفة ، فإن كتبه لم تحظ باهتمام النقاد ، لم يتحدث عنها أحد ، ولم يناقشها أحد ، ولم يعرف أحد هل تطور الكاتب بها فنياً أولاً ؟

وهذه المشكلة ليست لغزاً لا يحل ، فهناك أسباب واضحة لهذا التراكم الأدبى الذى لا يقابل بتقدير نقدي دقيق . وأول هذه الأسباب فى اعتقاد الكاتب هو انصراف عدد كبير من النقاد القادرين التخصص عن ممارسة مسؤوليتهم الأساسية فى النقد الأدبى .

ويبدو أن السبب الذى صرف النقاد المعاصرين عن ممارسة مسؤوليتهم فى النقد يرجع إلى الدوائر المغلقة فى الصحافة التى أشار إليها الدكتور القط فى الكلمة السابقة ؛ فجعلت مزاوله هذه المسئولية وقفا على عدد من الكتاب أو الموظفين ، وعدد قليل من أشياعهم من الذين يتطلعون إلى مثل وظائفهم فى الصحافة .

وبعد ؛ فلعلنا قد أتينا في هذا الفصل على أهم المعوقات التي اعترضت سبيل النقد المعاصر ، ولعل في هذا التنبيه إليها ما يضع حداً لها ، أو يخفف من حدتها في الأقل ، إذا لم يكن من الممكن القضاء عليها . وذلك إذا كنا جادين في تقدير الحياة الأدبية ، وتأثيرها في حياتنا ، وإذا كنا عارفين برسالة النقد ، وأثره البعيد في حياة الفن الأدبي .

الفصل الثانى

اتجاهات النقد المعاصر

إذا صرفنا النظر عن تلك العوامل الذاتية والخصومات الشخصية التي كان تأثيرها واضحاً في حياة النقد الحديث ، وفي توجيه آراء النقاد - وإذا غضضنا الطرف عن العوامل السياسية وعن العلل النفسية التي أشرنا إلى أهم جوانبها في الفصل السابق والتي جعلت بعض الآراء تحيد عن جادة الاعتدال ، فأصبحنا لانرى فيها جوانب الحق والعدل والرغبة في التقويم والبناء بقدر ما نرى فيها من الاستجابة للنزوات الجاكحة ، وعدم الثبت وإشباع المطامع ، وإرضاء الأحقاد بالعمل على الهدم والثلث والتجريح - إذا صرفنا النظر عن تلك العلل والمعوقات التي اعترضت سبيل النقد الصحيح ، فإننا على الرغم من ذلك نستطيع أن نظفر بين الآثار النقدية المعاصرة بكثير من النظرات الجادة التي لانجد مناصاً من الاعتراف والتسليم بما أحرزته من الإصافة والتوفيق ، إذا صفيت وأزيلت عنها الشوائب والأكدار التي خالطتها .

إننا سنجد في هذا النقد كثيرا من الآراء التي تعد بوادر طيبة ، وتدل على اتجاه النقد المعاصر نحو غاياته الطبيعية التي ينبغي أن يسلك طريقه إليها . فقد اتسعت دائرته اتساعا ملحوظا ، حتى شملت جهات الأدب كلها ، واستوفت الكلام في جواهره وأشكاله وصوره وأغراضه وفنونه ومعانيه وأخيلته . وبحث النقد في كثير من الأمور التي تتصل بهذه النواحي وغيرها ، كالبحث في مظاهر الابتكار والاحتذاء ، والأصالة والسرقه ، وصدق الأديب في تعبيره عن نفسه وبيئته ...

وكان لكثير من النقاد جولات موفقة ونظرات صادقة ، نستطيع أن نقول إنها ترفعهم إلى مرتبة أعلام النقاد الذين عرفتهم الإنسانية . ونعتقد أن تاريخ الدراسات الأدبية ، أو تاريخ النقد الأدبي ، سيحتفظ بأسمائهم بين الفحول النابغين من أرباب صناعة النقد ، وسيحتفظ بكثير من دراستهم وآرائهم ، لينقلها مع صفوة الآراء والمذاهب التي احتفظ بها وصانها من عبث الأيام إلى الأجيال المقبلة ، لترى فيها خصائص أدب ، ومعالم تفكير فني ، وعلامة حياة .

وقد استطاع النقد المعاصر أن يعمل على تحقيق غايتين خطيرتين ، وأن ينهض بعبئين ثقيلين هما :

البحث وما يتطلب من اطلاع واسع وإدراك عميق .

والتجديد وما يتطلب من ثقافة وتطلع إلى آفاق لم يسبق الكشف عنها أو الوصول إليها .

ثم ما ينشأ عن هذا وذاك من الدور الإيجابي الذي يضطلع به النقد في محاولة النهوض بالأدب وتوجيه الأدباء ، حتى يحققوا غايتهم التي ينشدونها من أعمالهم الفنية على نهج واضح قويم ، ليرى المجتمع في آثارهم صورة للمثل التي يتطلبها في الفن الأدبي . والنقد هو الذي « يبلغ الناس رسالة الأديب ، فيدعوهم إليها ويرغبهم فيها ، أو يصرفهم عنها ويזהدهم فيها . وهو الذي يبلغ الأديب صدى رسالته في نفوس الناس ، وحسن استعدادهم لها أو شدة ازورارهم عنها ، أو فتورهم بالقياس إليها . ولعله أن يبين للأديب أسباب إقبال الناس عليه وإعراضهم عنه ، ولعله أن ينصح للأديب بما يزيد إقبال الناس عليه إن كانوا مقبلين ، ويخفف إعراضهم عنه إن كانوا معرضين .. وهو يدل الناس على ما يحسن أن يقرءوا ، وعلى ما يحسن أن يفهموا مما يقرءون ، وهو يبين للأديب مواقع فنه من الناس ، وقد يدل على الخطأ إن وقع فيه ليتجنبه ، وعلى الصواب إن وفق إليه ليتزيد منه ، وقد يدل على التقصير الفني ليتقيه ، وعلى الإجادة الفنية ليبثغها فيما يستأنف من الآثار^(١) »

وقد حاول النقد المعاصر أن يحقق هذه الأغراض ، وأن ينجح في محاولته إلى حد كبير ، فصال وجمال في كثير من ميادين البحث ، واتجه النقد في هذا العصر اتجاهات كثيرة ، تمثل في مجموعها الميادين التي خاضها هذا النقد وتكونت منها معالمه ، ومن أهمها مانجمله في الكلمات التالية :

— ١ —

فقد كان من أهم ما يتصل بالمهمة الأولى - وأعنى بها مهمة البحث والإحياء - ما عنى به النقد المعاصر من البحث العميق عن خصائص الأدب العربي وميزاته الجوهرية ، ومدى قدرة ذلك الأدب على الاحتفاظ بتلك الخصائص والميزات الأصيلة ، وقابليته أو معارضته للتأثر بمحاولات التعديل والتغيير على مر العصور .

ويمكن اعتبار هذا الاتجاه إلى مثل ذلك البحث نقطة البدء التي كانت منها انطلاقة النقد الحديث نحو أهدافه ومثله .

(١) له حسن (معول من الأدب والنقد) ص ٧ .

وقد كتب الدكتور طه حسين فصلا رائعا عن « الأدب العربى بين أمسه وغده » أشار فيه إلى خصائص الأدب فى قديمه وحديثه ، وقرر أنه محتفظ بطائفة من الأصول التقليدية لا يستطيع أن ينزل عنها أو يبرأ منها فلغته المعربة الفصحى مقوم أساسى من مقوماته ، أو هى المقوم الأساسى الأول بين مقوماته .

وقد انحرف كثير من الناس فى العصور القديمة وفى هذا العصر الحديث عن هذه اللغة المعربة الفصحى ، فأنتجوا آثارا فيها لذة وفيها متعة ، ولكننا لم نعدنا أدبا ولم نرفعها إلى هذه المرتبة التى نضع فيها هذه الآثار الرائعة التى نستمد منها غذاء القلوب والعقول والأرواح . ثم إن الأدب العربى أدب منطوق مسموع قبل أن يكون أدبا مكتوبا مقروءا ، وهو من أجل هذا حريص على أن يلذ اللسان حين ينطق به ويلذ الأذن حين تصغى إليه . وليس أدل على ذلك من أن العرب فى جميع عصورهم لم يعنوا بشئ قط عنايتهم بفصاحة اللفظ وجزالته ، ، ورقة الأسلوب ورسائله . وقد جعلوا الإعراب واصطفاء اللفظ والملاءمة بين الكلمة والكلمة فى الجرس الذى يسر على اللسان نطقه ويزين فى الأذن وقعه ، ، أساسا لكل هذه الخصال ..

وقد استطاعت هذه الأصول أن تغلب الحوادث والخطوب وألوان التطور والانتقال ، وتسيطر على شعر المعاصرين فى الأقطار العربية كلها . وقد يحاول الشعراء هنا أو هناك شيئا من التجديد ، فلا ينجحون نجاحا صحيحا إلا إذا استبقوا هذه الأصول التقليدية ولم يبعدوا عنها إلا بمقدار .. ومازال الأصل فى الكتابة كالأصل فى الشعر : تخير اللفظ الفصيح الرصين الجزل للمعنى الصحيح المصيب ، والملاءمة بين اللفظ واللفظ وبين المعنى والمعنى فى كل ما يكون هذا الانسجام الخاص الذى يستقيم به الشعر والنثر فى لغتنا العربية الفصحى ، مع الحرص كل الحرص على الإعراب والإيثار كل الإيثار للألفاظ الصحيحة التى تقرها معاجم اللغة المعروفة وحدها ، إن كان الكاتب محافظا غالبا فى المحافظة ، أو التى جاءت فى قصائد الشعراء ورسائل الكتاب وإن لم ترد فى المعجمات إن كان الأديب سمحا معتدلا . وقد يجترئ الكاتب فيستعير من لغة الشعب أو من لغة العلم الحديث أو بعض اللغات الأجنبية كلمة أو كلمات إن كان من المجددين الغلاة فى التجديد ، وقد يبلغ بهذا الغلو أقصاه ، فينحرف بأسلوبه نحو العامية المبتذلة بعض الانحراف أو نحو مذهب من مذاهب الأوربيين فى القول . ولكنه على ذلك كله محتفظ محتاط لا يخرج بالعربية عن أصولها ، وإنما يريد أن يغميها وينميها ، ويعرب ما يضيفه إليها من الألفاظ والأساليب .

ويخلص من هذا إلى أن العناصر التقليدية فى أدبنا قوية شديدة القوة ، ، مستقرة ممعنة فى الاستقرار ، مستمرة على الزمن . وهى التى ضمنت بقاء الأدب العربى هذه القرون الطوال ، وهى التى ستضمن بقاءه ماشاء الله أن يبقى .. ولكن هناك عناصر أخرى توازن هذه العناصر التقليدية ، هى عناصر التجديد وهذه العناصر التجديدية هى التى منعت الأدب العربى من الجمود ، ولأمت بينه وبين العصور والبيئات ، وعصمته من الجذب والعقم والإعدام ، ومكنته من أن يصور الأجيال المختلفة التى اتخذته لها لسانا ، ويتيح لها أن تعبر عن ذات نفسها .

فأدبنا العربى كغيره من الآداب الحية ، بل كغيره من كل الظواهر الاجتماعية مكون من هذين العنصرين اللذين كان « أوجست كونت » يسمى أحدهما ثباتا واستقرارا ، ويسمى ثانيهما تحولا وانتقالا . والذى يمتاز به أدبنا العربى من الآداب الحية الأخرى هو أن التوازن لم ينقطع بين هذين العنصرين ولم ينشأ عن انقطاعه جمود الأدب وموته بتغلب عنصر الثبات والاستقرار ، أو فناء الأدب وتفرقه بتغلب عنصر التحول والتطور . وليس من شك فى أن أحد هذين العنصرين قد تفوق على صاحبه بين حين وحين فى القوة ، فكان الأدب فى بعض العصور مسرعا إلى التطور ممعنا فيه ، وكان فى بعضها الآخر مؤثرا للثبات حريصا عليه ^(١) .

ويرى العقاد أن الاتجاهات الحديثة فى الأدب العربى تخضع لعوامل تحددها عن قصد وروية ، أو عن ضرورة لا قصد فيها . وهى عوامل يندر أن تجتمع نظائرها فى أدب أمة واحدة . ولهذا يلاحظ أن الاتجاه الحديث فى أدبنا العربى يجرى فى مجراه بداءة ، ثم لا يبلغ أقصى مداه الذى يتاح له أن يبلغه فى الآداب الأخرى .

وإذا كانت بعض الاتجاهات الحديثة قد شاعت فى الأدب العربى منذ أوائل هذا القرن فإنها لم تزل على اتصال بعناصر الأدب العربى من أقدم عصوره .

ومن شأن هذا الاتصال فى رأى العقاد أن يحوط حركة التجديد بشئ من الأناة والتريث ، لأن الأدب العربى متصل باللغة كجميع الآداب فى الأمم كافة، ولكن اللغة عند العرب خاصة متصلة بكتاب الدين الإسلامى ، وهو القرآن الكريم .

(١) الدكتور طه حسين (ألوان) ١٧ (دار المعارف - القاهرة ١٩٥٢) .

ومن هنا كان الانقطاع بين الاتجاهات الحديثة والعناصر القديمة أصعب وأندر من المعهود في آداب الأمم الأخرى .

وإلى جانب هذا العامل القوي من عوامل الأناة المقصودة يعرض للأدب العربي سببان آخران غير مقصودين يعوقانه عن الاسترسال مع كل حركة جديدة وكل اتجاه جديد .

وهذان السببان هما غلبة الأمية وقلة القارئ ، وتقص وسائل النشر لتوزع القراء بين الأقطار العربية وصعوبة توحيد النشر فيها ^(١) .

وفي هذا يلتقي الكاتبان أو الناقدان الكبيران في ثبات الأدب العربي واستقراره ، وإرجاع ذلك إلى أسباب طبيعية في اللغة العربية وفي الجنس العربي .

ولعل ما ذكرناه في هذا الكلام كان من أهم الأسباب في إثارة الناقمين على لغة العرب وخصائصها ، وعلى أهم مقومات الجنس العربي ، فانطلقوا بمعاولهم الهدامة يحاولون تحطيم الخصائص الفنية في الأدب العربي، وفي أسباب التماسك والاتصال بين حاضر هذه الأمة وماضيها .

— ٢ —

وقد كان الأدب الحديث هو المادة الأولى لهذا النقد المعاصر ، وقد صال النقاد المعاصرون فيه وجالوا وتناولوا إنتاج الأدباء الذين عاصروهم ، وأشادوا منه بما يستحق الإشادة ، وبينوا مواضع النقص والقصور فيه ، وبحثوا عن مواطن الابتكار والتجديد ، ومظاهر الاحتذاء والتقليد ، على اختلاف في منازع النقد على حسب اختلاف اتجاهاتهم وثقافتهم ، كما أوضحنا في الفصل السابق . وربطوا هذه الاتجاهات بالمذاهب الأدبية الأجنبية ، وبحثوا عن العوامل الظاهرة والخفية في تلك الاتجاهات ، كما وازنوا بين الأدباء المعاصرين من الشرق والغرب .

ومن العسير على الكاتب أن يؤثر بعض الدراسات دون بعض ، ويستخلص منها أمثلة تؤكد تلك العناية الكبرى بأدب المعاصرين ، فإن هذا وحده جدير بأن يملأ كتاباً بل كتباً ،

(١) العقاد (الاتجاهات الحديثة في الأدب العربي) - مجلة الرسالة ، العدد ٦٠٦ .

فى الوقت الذى نحس فيه بضرورة التمثيل ، حتى لا يكون كلامنا أشبه بالقضايا التى يعوزها الدليل .

☆☆☆

ففى طليعة تلك الآثار النقدية التى أثارت اهتمام النقاد والأباء كتاب « الديوان » الذى كتبه أديبان كبيران من أدباء العصر وتقاده وشعرائه ، وهما العقاد والمازنى ؛ وكان تقدمهما فى هذا الكتاب يمثل المذهب الجديد فى نقد الأدب العربى « ووجهته الإبانة عن المذهب الجديد فى الشعر والنقد والكتابة ، وقد سمع الناس كثيرا عن هذا المذهب فى بضع السنوات الأخيرة ، ورأوا بعض آثاره وتهيأت الأذهان الفتية المهذبة لفهمه ، والتسليم بالعيوب التى تؤخذ على شعراء الجيل الماضى وكتابه ومن سبقهم من المقلدين » ووصف المؤلفان مذهبهما بأنه « مذهب إنسانى مصرى عربى : إنسانى لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . ومصرى لأن دعائه مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية . وعربى لأن لغته العربية . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ، إذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره إلا عربيا بحثا يدير بصره إلى عصر الجاهلية »^(١).

وبين أيدينا من هذا « الديوان » حلقتان ، نقد العقاد فى الأولى منهما الشاعر أحمد شوقى نقدا مرا فى بعض قصائده ، ونقد فيها المازنى الشاعر عبد الرحمن شكرى وسماه « صنم الألاعيب » . وفى الحلقة الأخرى نقد المازنى أدب المنفلوطى ، وعاود الكتابة عن « صنم الألاعيب » وعاد العقاد فوضع شوقيا فى الميزان ، وتناول قصيدته فى رثاء مصطفى كامل ، وعابه بالتفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر ، ثم تناول رثاءه للأميرة فاطمة ، وتناول الرافعى فى كلمة عنوانها « ما هذا يا أبا عمرو » ؟ ! « وقد نظر العقاد والمازنى فى تقدمهما بعين الغرب ومقاييس تقدمه ، وإن كان يؤخذ عليهما شئ فشدة النقد وقسوته والمبالغة فيه »^(٢).

ومن هذه الأمثلة ما كتب « مصطفى عبد اللطيف السحرى » فى كتابه « شعراء

(١) الديوان ٢/١ - الطبعة الثانية (مكتبة السعادة - القاهرة ١٩٢١ م)

(٢) أحمد أمين : النقد الأدبى ٤٥٥ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥٢م) .

مجددون « الذى درس فيه الشعراء : خليل مطران ، وأحمد زكى أبو شادى ، وإبراهيم ناجى ، وأبو القاسم الشابى ، والتيجاني بشير ، وجلييلة رضاء ، ومحمود أبو الوفا .

وكان مما قاله فى تفسير ومضات التجديد عند أبى شادى والطلاقة التعبيرية فى بعض قصائده الغزلية والوطنية والوصفية التى تكشف عن بذرة فنية أصيلة « وقد زكت البذرة فى البيئة الصغيرة ، وارتوت من ثقافته المصرية والإنجليزية المبكرة ، وانتقدت من حب عذرى وليد ، وترعرعت فى جو من الحرية وتغذت من ممارسته الموسيقى والتصوير فى البكور .

وكان تشوقه للقراءة والتزود من كتب الأدب العربى من العوامل التى دعمت أدبه وفنه ، وتجلت آثارها فى كتبه النثرية « مسرح الأدب » و« أصداء الحياة » .. كانت جوهرًا نقيسًا مختبئًا فى صلب صنائعه الفنية فما خلا شعره من حقيقة علمية أو سيكولوجية أو واقعية - ولا قوام لفن بدون علم وثقافة ، وأشار المؤلف إلى أن حبه العذرى لإحدى قريباته كان أول حوافز شاعريته ، ثم صار ينبوعًا ثرا من ينابيع غزله فى شبابه وكهولته وشيخوخته . فهو فى اليفوعة يترنم بهذا الحب فى مثل قصيدته « عبادات » :

مالعيني كلما ألقاك بالفرحة تدمع

ربع قرن مضى وهيهات تمضى	شعلة الحب عن ونوب وومض
لم أزل ذلك الفتى فى جنونى	وفؤادى ينبضه أى نبض
ذكريات الهوى وأشباحه النش	وى أمامى فى كل صحو وغمض

وهو فى الشيخوخة تندلع بقلبه الشعلة ، فيقول فى قصيدته « قلب لايشيب » :

عوذت قلبى يـاحـبـي	من أن يكدر بالمشيب
ذنـبـي لـديـك تلهـفـي	هل ذاك ذنب يـاحـبـي
مـاحـيـلتـي فى قلبى الظمـا	ن للسمـع الحبيب
تجرى السنون ولم تزل	طفـلا تنزه عن مشيب

أما ميله إلى التصوير فقد سرى إلى قلبه فى اليفوعة ، وتجلى فى شعره التصويرى الذى لايجاريه فيه شاعر ، فلم يخل ديوان من دواوينه من بضع صور لرسامين عالميين أو مصريين عبر أبو شادى عن مشاهدتها ، وحلل معانيها وكشف عن أسرارها فى دقة وقوة ملاحظة منقطعة النظير . ولقد كان من حسن حظ الفنان أن يعيش فى ربوع انجلترا ،

وفى حضن ريفها الجميل عشر سنين ونيفا ، اكتملت فيها عناصر فنه وازدهرت وتوسعت آفاقه الفكرية . وتنوعت تجاربه ، وعمقت تأملاته وقويت ملاحظته .. وعاد يبشر بألوهة الجمال والاندماج فى الطبيعة وحرية الفكر ، ومجاهدة التقاليد الآسنة العفنة ، وعاد ليشدها بمعانيه الجديدة الطريفة وتجديداته الفنية ، التى لم يعرفها جيل من الأدباء الكبار . ومن هذه التجديدات وصف الشئ المادى بالمعنوى ، ووسم المادى بسمة من سمات الإنسان ، وكما جاء فى قصيدته « الفنان » التى يخاطب فيها حبيبته فى موسيقية أسرة ، وطلاقة بيانية ، يقول :

أُطلى	يـاحيـاة	الرو	ح	فى	عينى	تحيينى
شرابى	منـك	أضواء	وقـوتى	أن	تنـاجينى	
أُطلى	وانظرى	شغفى	ترى	معنى	عبـاداتى	
عبـادات	خصصت	بها	وفى	عينى	مرأتى	

عاد ينفخ البيئة بترجمة الهمسات والخواج النفسية بما لا عهد لها به كما نجد ذلك فى مثل قصيدته « أحلام الظالم » التى يترجم فيها عن نفسه وعواطفه عند الوداع ، والتى يقول فيها :

وقفت	كوقفـة	الدنيا	إذا	ما	أطاح	بها	السلام	إلى	الحمام
وما	هى	غير	لحظة	مستعز	ولكن	قلـبـه	دام	ودام	
ويجـرى	النور	فى	لون	عجيب	على	وجناتنا	جـرى	المدام	
فنسكر	فى	صوت	اليأس	حتى	كأن	اليأس	من	سكر	الغرام
وأشرب	حسرتى	الكبرى	دواء		وإن	كان	الدواء	من	الضرام

ولم يقف أبو شادى عند التجديد الفنى ، بل شده البيئة الجامدة بآرائه المتحررة الجريئة ، شدها بشعره الغزلى الذى قدس فيه جمال المرأة ، بل عد الجمال من العناصر الألوهية أو رموزها ، شدها بشعره الصوفى الذى اعتمد على العلم لا على التوهّمات والتخيلات والشطحات ، فتمثل وحدة الوجود وحدة قائمة على المعرفة ، شدها بشعر الميثولوجيا ، أو الأساطير الذى احتفى به احتفاء شديدا لاستقطار الحكمة منه ، وشدها بشعره العلمى الذى خصص له ديوانا اسمه « الكائن الثانى » ، شدها بتفكيره الحر ، وقوله الحق ، حتى كادت كلمة الحق لاتدع له صديقا .

ولم ينس السحرتى وهو يمجّد شاعرية أبى شادى ، ويشيد بها على هذا النحو ، أن يعرّض بغيره من الشعراء فيقول :

وبينما كان أدباؤنا الكبار يتمسحون بعتبات الملك فؤاد ، ويسبحون بحمده ، وجه إليه هذا الموظف المتحرر قصيدة فى أحد أعياده ، يدعوها فيها إلى رعاية الشعب ، والنظر إلى يؤس الفلاح ، ومما جاء فيها قوله :

الشعب أنّ بما يعانى ريفه وكأنه قفر بلا سكان
والعابثون الصائحون تنعموا فكأن هذا الريف ليس يعانى
والزارعون المحسنون تمرغوا فى الترب كالموتى بلا أكفان
واختتمها بقوله :

فاقبل رجائي فهو أنبل غاية عن كل مدح لا يثيب رجاء
واسمع لصوت الشعب من فم شاعر يأبى رياء المادحين رياء

وهكذا ظل أبو شادى نصيرا للحقيقة ، بل مجنونا بحبها ؛ ظل وفيا لمبادئه الرفيعة لا يتخلى عنها ، فكم خاصم وخاصم أدباء لانحرافهم عن الجادة . ولكنه كان منصفاً عادلاً أميناً فى وزن أدبهم وصنائعهم الفنية . والنزاهة الفكرية أعلى سمات الفنان^(١) .

☆ ☆ ☆

واقراً من نقد الدكتور طه حسين لقصيدة شوقى فى « توت عنخ آمون » .
التي مطلعها :

قفى يا أخت يوشع خبرينا أحاديث القرون الغابرينا
قوله فى كتابه « حافظ وشوقى » :

ولعل الشاعر يعذرني أيضا إذا لم يعجبني هذا البيت :

ولدت له (المأمين) الدواهى ولم تلدى له قط (الأمينا)

فلفظ « المأمين » يبعث الاشمئزاز فى النفس ولفظ « قط » يخلو من كل جمال شعري ، والبيت كله غامض برغم هذه الحاشية التي أضافها الشاعر^(٢) والبيت كله مخالف للحق ،

(١) شعراء مجدّدون ٦٤ (دار الطباعة المحمدية - القاهرة ١٩٥٩) .

(٢) يشير الدكتور طه حسين إلى الحاشية التي وردت فى شرح هذا البيت ، ونصها : إشارة للخليفين الأمين والمأمون ، وقد اختار المأمون لأنه كان أفضل بنى العباس حزماً وحلماً وعلماً ورأياً ودهاءاً وهيبه وشجاعة . أى ولدت له أبناء صاروا ملوكاً ، وكانت صفاتهم فى الملك كالصفات التي عرفناها فى المأمون ، وانظر التوقيات ١ / ٢٧٢ (مطبعة دار الكتب المصرية - القاهرة ١٩٤٦ م) .

فليس من الحق فى شىء أن ملوك مصر جميعا كانوا كالمأمون ، وليس من الحق أنه لم يكن بينهم من أشبه الأمين . على أنى أبحث عن هذا الشبه فلا أجده ، وأكاد أخشى أن يكون الشاعر قد ظلم الأمين ، كما ظلمه القصاص والرواة .

ثم مضى الشاعر فى لفظ سهل ، ومعنى ليس بالغريب ولا بالمبتذل إلى أن قال فأجاد اللفظ والمعنى :

تعالى الله ، كان السحر فيهم أليسوا للحجارة منطقينا

واستأنف مضيه ليس بالجيد ولا بالردىء إلى أن انتهى إلى الخلود ، فأحسن وصفه ، وأجاد التعبير عنه ، ولا سيما حيث يقول :

وأخذك من فم الدنيا ثناء وتركك فى مسامعها طنيننا

وإن كنت أجد لفظ «الطنين» قلقا فى موضعه ، ضعيفا كل الضعف غير ملائم لصدر البيت . انظر إلى هذا الصدر تجده فخما ضخما واسعا رائقا «وأخذك من فم الدنيا ثناء» . ثم انظر إلى عجز هذا البيت تجده خاملا ضئيلا نحيفا . وهل تستطيع أن تضع «الطنين» بإزاء هذا الثناء الذى ينطق به فم الدنيا ؟ وأين يقع الطنين هذا الصوت النحيل من هذا الثناء ، ثناء الدنيا الذى لا حد له ؟

فناجيهم بعرش كان صنوا لعرشك فى شببته سنينا

فهو لا يخلو من مسحة شعرية . ولكنى أعتذر إلى الشاعر إذا استثقلت هذا البيت الذى نظمت فيه أسماء الفراعنة نظم الخرز :

وتاج من فرائده (ابن سیتی) ومن خرزاته (خوفو) و (مينا)

وكذلك يتناول الدكتور طه فى هذا الكتاب قصيدة حافظ إبراهيم التى مدح بها « الملك فؤاد » فى قصيدته التى أولها :

أقصر الـزعفران لأنت قصر خلیق أن يتيه على النجوم

فيقول^(١) : « إن الشعر الجيد يمتاز قبل كل شئ بأنه مرآة لما فى نفس الشاعر من عاطفة ، مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة . فإذا خلت نفس

(١) حافظ وشوقى . (مطبعة الاعتماد - القاهرة ١٩٢٢ م) .

الشاعر من عاطفة ، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق لسان الشاعر بما يمثلها ، فليس هناك شعر ، وإنما هناك نظم لا غناء فيه .

ولست أدري أخلت نفس حافظ من العاطفة القوية ، أم عجزت هذه العاطفة عن أن تجرى لسان حافظ بالشعر الجيد ؟ ولكنى أعلم أن ليس فى هذه القصيدة من هذا الشعر شيء !

وأول ما يؤذيك حين تقرأ هذه القصيدة خلو أبياتها جميعا من كل معنى رائع أو تصوير بديع . فإنك تنتقل من البيت إلى البيت ، فلا تجد إلا ألفاظا مرصوفة ، وكلمات منظومة يتلو بعضها بعضا ، وتدل على معانيها اللغوية لا أكثر ولا أقل .. فإذا عمد الشاعر إلى التشبيه أو المبالغة ، أو أى حيلة من هذه الحيل اللفظية التى يخلص بها الشعراء من المآزق ، لم يجد إلا ألفاظا مألوفة ، ومعانى كثيرا ما ردها الشعراء ، وطرقا من التعبير قد سئمها الناس !

فانظر إليه حين أراد أن يقول إن صاحب الجلالة قد رفع شأن الأزهر الشريف ، كيف لم يستطع أن يقول إلا شيئا عاديا مبتذلا ، يردده الناس جميعا ويسمعه الناس جميعا ، فلا يجدون فيه غرابة ولا لذة ، فقال :

قضيت به الصلاة فكاد يزهى بـزائره على ركن الحطيم^(١)

فهل تجد فى هذا البيت معنى طريفا ، أو وصفا رائعا ؟ وهل تجد فى هذه المبالغة شيئا من الجمال ؟ .

وانظر إلى مبالغة أخرى كيف أساء الشاعر أدائها ، فقال يريد أن يصف قوة النهضة المصرية ، وأن يستنبط هذه القوة من شدة الخمول القديم :

أفقسا بعد نوم فوق نوم على نوم كأصحاب الرقيم

فهل تجد جمالا أو شعرا فى كثرة هذا النوم ؟ أليس يذكرك هذا البيت بيتا مثله قديما ، وهو قوله :

(١) ديوان حافظ إبراهيم ١ ٩٧ (المطبعة الأميرية - القاهرة ١٩٤٨ م) .

فما للنوى جذ النوى قطع النوى كذاك النوى قطاعة لوصالى

سمع الأصمى هذا البيت فقال : لو سطر الله على كل هذا النوى شاة فأكلته ^(١) ؟ !

ومن خير ما يستشهد به فى هذا المعرض ما علل به الدكتور طه إجازة حافظ لفن الرثاء وإتقانه والبراعة فيه ، فقال إن نفس حافظ كانت قوية الحس كأشد ماتكون النفوس الممتازة قوة حس، وصفاء طبع، واعتدال مزاج . وكانت إلى ذلك وفيه رضية لاتستبقى من صلاتها بالناس إلا الخير ، ولا تحتفظ إلا بالمعروف ، ولاترى للإحسان والبرجزاء يعدل الإشادة به ، والثناء عليه ، ونصبه للناس مثلاً يحتذى ونموذجاً يتأثر . وكانت إلى هذا وذاك ترى ديناً عليها ، لا أقول لنفسها ولا أقول للناس ، وإنما أقول ، للحق والفن والتاريخ ، لا ترى خيراً إلا سجلته ، ولاتحس معروفاً إلا أذاعته ، كأنما كان الذين يحسنون إلى أنفسهم أو إلى خاصتهم أو إلى جماعة من الناس قليلة أو كثيرة يحسنون إلى حافظ نفسه ، وكأنما كان حافظ يؤمن بأن من الحق عليه أن يشكر للمحسن إحسانه ، ويسجل لصاحب المعروف معروفه ، مهما يكن مصدر هذا الإحسان والمعروف ، ومهما يكن موضوعهما ! فهذا أحد الأمرين اللذين كانت تمتاز بهما نفس حافظ : حس قوى دقيق ، وخلق رضى كريم . فأما الأمر الآخر فصلة غريبة متينة بين هذه النفس القوية الكريمة وبين نفوس الشعب وميوله وأهوائه وآماله ومثله العليا ^(٢) .

وكذلك هذه الموازنة الفريدة بين شوقى وحافظ ، وتعليل البساطة فى شعر حافظ والتعقيد فى شعر شوقى ، وفى ذلك يقول الدكتور طه :

« فأما طبيعة حافظ فيسيرة جدا ، لا غموض فيها ولا عسر ولا التواء ، وهذا اليسر هو الذى يجيبها إلينا ، وهو الذى يجعلها فى الوقت نفسه فقيرة قليلة الحظ من الخصب والغنى . حافظ تلميذ صريح للبارودى قلده منذ نشأ . ثم تشجع فقلد المتقدمين الذين كان يتأثرهم البارودى نفسه . وكما كان علم البارودى بالأدب محدودا لا يتجاوز الأدب القديم يحفظه وقلما يفقه عميقه ، فقد كان علم حافظ محدودا كذلك . وكان حافظ يلم بالفرنسية ولكنه لم يكن يتقنها لا نطقا ولا فهما . ستقول : ولكنه ترجم « البؤساء » واشترك فى

(١) حافظ وشوقى ١١٠

(٢) حافظ وشوقى ١٥٢ .

ترجمة كتاب في علم الاقتصاد مع صديقه مطران . وهذا حق ، فقد ترجم « البؤساء » ، ولكن في أى مشقة ومع أى جهد ! .. رحم الله حافظا ، لقد لقي في ترجمة البؤساء عناء عظيما ، عناء في الفهم ، عناء في استشارة المعاجم ، وعناء في الصيغة العربية نفسها . وكثيراً ما كان حافظ يعجز عن فهم فيكتور هوجو فيقيم نفسه مقامه ، ويعوضنا عن معنى الكاتب الفرنسى لفظه هو بما فيه من جمال وجزالة وروعة . أما كتاب الاقتصاد فسل صديقه مطران ينبئك بالخبر اليقين . لم يستفد حافظ إذا لأدبه وشعره من اللغة الفرنسية شيئاً يذكر ، فهو غير مدين لأورباء بشيء من أدبه . ثم لم يكن حافظ فقيها بالأدب العربى ، إذا توسعنا في معنى هذا الأدب ، لم يكن يحسن علوم العرب ولا فلسفتهم ، بل لم يكن يعرف من هذه العلوم والفلسفة شيئاً

إنما كانت ثقافته من كتاب الأغاني ودواوين الشعراء ، وكان يفهم الأغاني والدواوين بقدر ما يستطيع ، فيصيب كثيراً ويخطئ أحياناً ، ويكفى أن تقرأ مقدمة ديوانه ، وتراه يزعم أن السفاح قد أفنى أمة بأسرها لبيتين من الشعر قالها سديف ، لتعلم إلى أى حد بلغت ثقافة حافظ ، فلم يفن السفاح أمة ، وإنما نكل بالأسرة الأموية تنكيلا شديدا لم يفنها ولم يبيدها ولكن حافظاً كان يظن في أول هذا القرن أن إفناء الأمويين إفناء لأمة . غنيت ذاكرة حافظ ، ولكن عقله ظل فقيراً ، فاعتمدت شاعريته على الذاكرة من جهة ، وعلى الحياة المحيطة به من جهة أخرى . استمدت موضوع شعره من هذه الحياة ، واستمدت صورة شعره من تلك الذاكرة . وكانت ثقافة حافظ العقلية محدودة ، فلم ينفذ عقله إلى طبائع الأشياء ، ولم يصل إلى أسرارها فعجز عن إجادة الموضوع ، ولكن ذاكرته كانت قوية جداً ، وكان حظه من الحفظ غريباً ، وكان قد ابتكر لنفسه سليقة عربية ، أو قل سليقة أعرايية ، فأتقن الصورة وبرع فيها ، وكان أقرب تلاميذ البارودى إلى البارودى ^(١) .

أما طبيعة شوقى ، في نظر الدكتور طه ، فشيء آخر : إنها طبيعة معقدة ينبئنا شوقى نفسه بتعقيدها، فيها أثر من العرب، وأثر من الترك، وأثر من اليونان، وأثر من الشركس. التقت كل هذه الآثار وما فيها من طبائع ، واصطلحت على تكوين نفس شوقى . فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة وأناها عن السذاجة ، وهى بحكم هذا التعقيد والتركيب خصبة كأشد ما يكون الخصب ، غنية كأوسع ما يكون الغنى . ثم لم تكد هذه النفس

(١) حافظ وشوقى ١٩٦ .

الخصبة الغنية المتوقدة تتصل بالحياة حتى لقيت من حوادثها وتجاربها ، ومن كنوزها وغناها ما يزيدها خصبا إلى خصب ، وثروة إلى ثروة . كان شوقي يحسن التركية ، وكان متقنا للفرنسية ، قد برع فيها نطقا وفهماً، وكان أول أمره كثير القراءة حريصا على الفهم ، فقرأ كثيرا وفهم كثيرا وتمثلت نفسه ما قرأ وما فهم . وانضم إلى هذه العناصر التي كانت تتركب طبيعته عنصر جديد هو العنصر الفرنسى الذى عمل فى عقله وخياله ومزاجه كله . ونمت العناصر الأخرى بالقراءة وبالحياة . عاصر شوقي العرب فى شعرهم وأدبهم فعظم حظه من العربية ، وعاش الترك فى حياته اليومية ، واتصل بهم أشد اتصال ، فعظم العنصر التركى فيه ، ولسوء حظ الأدب الحديث لم يعاصر شوقي قدماء اليونان كما عاصر قدماء العرب ، ولو قد فعل لأهدى إلى مصر شاعرها الكامل^(١) .



وكذلك ألف العقاد كتابه الشهير « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » وقد درس فيه جماعة من أعلام الشعراء فى عصر النهضة ، وهم حافظ إبراهيم ، وحفنى ناصف ، وإسماعيل صبرى ، ومحمد عبد المطلب ، وتوفيق البكرى، وعبد الله فكرى ، وعبد الله النديم ، وعلى الليثى ، ومحمد عثمان جلال ، ومحمود سامى البارودى ، وعائشة التيمورية ، وأحمد شوقي . وقال العقاد فى تقديمهم : « إن معرفة البيئة ضرورية فى تقد كل شعر ، فى كل أمة ، فى كل جيل ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص . وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص ، لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعا . وهى حتى فى هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ولا مرتبة واحدة ، لا اختلاف درجة التعليم فى أنحائها وطوائفها ، بل لا اختلاف نوع التعليم بين من نشئوا على الدروس الدينية ، ومن نشئوا على الدروس العصرية ، واختلافه بين هؤلاء جميعا وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك .

وكان من أدباء مصر فى الجيل الماضى من درس فى باريس ، ونشأ نشأة أهل الآستانة ، ومنهم من درس فى الجامع الأزهر ، ونشأ فى قرية من قرى الصعيد ، وكان منهم من شب فى حجر الحضارة ، ومنهم من شب فى قبيلة بادية كالقبائل التى كانت تجاور المدائن فى صدر الإسلام ، وكان منهم من اطلع على أعرق الأساليب العربية ، ومنهم من كانت لغته فى نظمه لغة الأحاديث اليومية لاتزيد عليها إلا قواعد الإعراب . ولن يتيسر لنا أن نفهم الأطوار

(١) حافظ وشوقي ١٦٩ .

التي عبر بها الشعر المصري الحديث ، بغير فهم هذه البيئات ، ولن يتيسر لنا أن نتابع هذه الأطوار إلى يومنا الحاضر ، ولا أن ندرك معنى الانقلاب الذي طرأ على الأذواق في أواخر القرن التاسع عشر ثم في أوائل القرن العشرين بغير استقصاء معنى الأدب والشعر ، كما كان ملحوظا في جميع تلك البيئات ^(١) .

وقد تناول العقاد- أولئك الشعراء واحدا واحدا ، فشرح بيئته أدق شرح، وأوضح أثرها في ذوقه وفي شعره .

ومن أمثلة ذلك قوله في إسماعيل صبرى الذى يتمثل فى شعره الذوق القاهرى : « فى هذه البيئة نشأ إسماعيل صبرى الشاعر الناقد البصير بلطائف الكلام ، فنشأ على ذوق قاهرى صادق يعرف الرقة بسليقته وفكره، وليس يتكلفها بشفتيه ولسانه . وإن هذا الذوق لخبير بالجيد والردىء من الكلام ، وقادر على التمييز الصحيح بين الذهب والبهرج فى رونق الفصاحة. ولكنك خليك أن تفرض له درجة من الحرارة لن يقدر على الحياة فيما وراءها ، فإذا استطعت أن تتخيل أناسا من الأحياء لا يعيشون فيما وراء درجة العشرين فأولئك هم أصحاب ذلك الذوق من القاهريين فى ذلك الجيل : كل ما يشعرون به من حسن أو قبيح صحيح قويم ، ولكن على تلك النسبة من الفرق بين الحاريتين : حرارة لا تتجاوز عشرين درجة ، وحرارة قد تتجاوز الثانية والأربعين .

ولما تهيأ لإسماعيل صبرى أن يتلقى العلم فى فرنسا ، ويطلع على آدابها وآداب الأوروبيين فى لغتها كان من الاتفاق العجيب أنه اطلع على الآداب الفرنسية . وهى فى حالة تشبه الذوق القاهرى من بعض الوجوه ، لأنها كانت تدين على الأكثر الأغلب بتلك الرفاهية الباكية التى كان يمثلها « لامتريين » وإخوته الأرقاء الناعمون . وليست هذه الطريقة بالتى تبعث القاهرى من أبناء الجيل الماضى إلى تبديل سمته ، واليقظة لهبوط حرارته ، والتحول عن حجرة النوم والفتور .

فإسماعيل صبرى شاعر صادق الشعر ، ناقد بصير بالنقد ، إلا أنه لا يتعدى فى شعره وتقده نطاقا يرسمه له مزيج من ذوقه القاهرى ، وذوق المدرسة « اللامرتينية » فى أحسن ما كانت عليه من شعور وتمييز .

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ٤ .

شعره لطيف لاتعمل فيه ، ولكنه كذلك لاقوة فيه ولا حرارة ، وتقده بصير عارف
بالزيف كله ، ولكنه غير بصير ولا عارف بالصحة كلها ، وأثره فى تهذيب الأذواق وتقى ما
كان فاشيا من زيف التشبيه وفساد الخيال أثر واضح لاريب فيه ، ولكنه بعد هذا أثر
محدود بذلك النطاق المرسوم . وإن شئت فقل إن أدب الرجل كان أدب « الذوق » ، ولم
يكن أدب النزعات والخوارج ، وأدب السكون ، ولم يكن أدب الحركة والنهوض ، وأدب
الاصطلاح الحسن ، ولم يكن أدب الابتكار المستكشف الجسور .

إذا قال شاعر إن عزيمة البطل تصدم الصخر الأشم فتهدده وتمهده قال صبرى إن عزيمة
بطله « تلامس » الصخر ، فتثبت فيه الأزهار :

وعزيمة ميمونة لو لامست صخرا لعاد الصخر روضا أزهارا

وشبيه بهذا أن يقول صبرى فى الغزل والتشبيب :

يا لواء الحسن أحزاب الهوى	أيقظوا الفتنة فى ظل اللواء
فرقتهم فى الهوى ثاراتهم	فاجمعى الأمر وصونى الأبرياء
إن هذا الحسن كالماء الذى	فيه للأنفاس رى وشفاء
لا تذودى بعضنا عن ورده	دون بعض واعدلى بين الظمماء

فهنا « ذوق » وكياسة ، وليس هنا عشق وحرارة . ولن تذكرنا هذه الأبيات بعاشق يهوى
معشوقا يقف عليه نفسه ، ويطلب إليه أن يقف نفسه عليه ، وإنما بنديم قاهرى فى سهرة
من سهرات الطرب يلتف مع صحبه بغانية أو مغنية يتلطف فى الزلفى إليها والثناء عليها ،
ولا يشعر من وراء ذلك بلوعة ولا غيرة من المنافسين ، قناعة منه بالراحة بين الأحزاب ،
والعدل بين الظمماء ^(١) !

ولانظن النقد العربى قد ظفر بكثير من أمثال هذا الطراز من النقد فى العمق
والتحليل ، والتقويم على أساس منطقى سليم ، يقع موقعه من القلب والعقل ؛ ويكون مثالا
يحتذى للنقد الصحيح ، ولايسأل فيه كما يسأل فى غيره عن حقيقة البواعث التى أملتة .

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ٢٥ .

ودرس مختار الوكيل فى كتابه « رواد الشعر الحديث » أربعة من أعلام الشعر المعاصرين هم : خليل مطران ، وعبد الرحمن شكرى ، وأحمد زكى أبو شادى ، وعباس محمود العقاد . وعلى الرغم من أن كتاب « رواد الشعر الحديث » كتاب صغير من حيث الحجم ، وأن مؤلفه كتبه فى طليعة حياته الفنية ، ألم صاحبه فيه بأهم النواحي وأبرز الخصائص والسمات التى تميز كل شاعر من أولئك الأربعة الأعلام . ومن أمثلة ذلك قوله عن عبد الرحمن شكرى إنه «شاعر رمزى غامض الصور فى الكثير من شعر الحالات النفسية ، وأكبر الظن عندى أن اضطراب نفسه ، وتقلقل خواطره هو السبب الأول فى غموضه وجنوحه إلى الناحية الرمزية ، ولكنه على كل حال لا يغرب كثيرا ، ولا يتعب الأذهان ولا يرهقها بحل الأمور المبهمة ، كما يعتمد إلى بعض شعراء الفرنجة المعاصرين وإنما هو يحاول التوارى بالصورة التى فى ذهنه عن العقول بعض الشيء . ولكنه على كل حال لا يختفى عنها تماما . وهو فى قصيدة « كلمات نفس » يصور لك نفسه صورا غامضة ممتزجة فى قوله :

فطورا اكون كبعض الهبا	ء لج به العاطف الثائر
وطورا اكون كذات القلو	ع هم بها الهائج المائر
وطورا اكون كأرجوحة	يرجرجها طفلها الجامح
وطورا اكون كفض الجنى	يميل بها الثمر الصالح

فهذه القلقة الفكرية الصريحة من شأنها أن تبعث على الغموض فى التعبير. وأحسب أن عبد الرحمن شكرى شاعر رمزى بطبعه ، وليس إلى التعلم والثقافة والرمزية سبيل إلى عقله الميال بطبعه إلى الشعر الرمزى . وهو فى قصيدته « الصنم المكسور » يعطى صورة رمزية للحب الضائع المفقود فى قوله :

عابد يبكى على صنمه	عاف ورد العيش من سقمه
عابد من حسنه صنما	خال كل الفضل فى صنمه
حطمته قولة فهوى	كحطيم الجص منهشمه
كنت لى حلماء ألوذ به	خاب من يبكى على حلمه

إلى أن يقول :

كان قلبى معيدا لكم	ويح قلب ريع من صنمه
--------------------	---------------------

وليست هذه كل مظاهر شاعرية شكرى ، ولكنها أثارة منها . أما شاعريته فتحتضن الحياة جميعها ، لأنه شاعر عبقرى . وهو وإن كان برز حقا فى شعر الموت والجنون ، وفى الشعر الرمزي إلا أن ذلك لا يعنى أنه قصر فى قصائده العاطفية أو التصويرية أو الطبيعية

☆ ☆ ☆

وتعاون مصطفى السحرى وهلال ناجى على تأليف كتاب أسياه « شعراء معاصرون » وقد درسا فيه عددا كبيرا من الشعراء العرب المعاصرين ، هم : الشاعر القروى ، وعبد الرحمن شكرى ، وحسن كامل الصيرفى ، وخالد الجرنوسى ، وعبد العزيز عتيق ، وكمال نشأت ، وعلى هاشم رشيد ، وكامل أمين ، وعبد بدوى ، وكمال ناصر ، وسعد دعيبس ، وسيد أحمد الحردلو ، وملك عبد العزيز ، والدكتور يوسف عز الدين ، ونعمان ماهر الكنعانى ، والدكتور داود سلوم ، وبلند الحيدرى ، وكاظم جواد ، وعبد الخالق فريد ، وصفاء الحيدرى ، وعلى جليل الوردى ، وحسن الجواهرى ، وماجد العامل .

ويزخر هذا الكتاب بالدراسات الجيدة ، والتحليلات المستفيضة لكثير من هؤلاء الشعراء . وتلك الدراسات التحليلية تكشف عن أبرز خصائص أولئك الشعراء واتجاهاتهم ، والعوامل المختلفة التى أثرت فى تلك الاتجاهات ومن أمثلة تلك الدراسات ما كتب الأستاذ هلال ناجى عن الشاعر عبد العزيز عتيق يصف فيه الشعرى فى ديوانه « أحلام النخيل » : ونظرة متعمقة فى الديوان تكشف أن عتيقا قد قلب فيه الشعرى بين الكلاسيكية الجديدة فى فجر حياته ، وتبدو أطياف العقاد بأسلوبه ، ثم مسح شعره بالمسحة الابتداعية عندما اتصل بجماعة أبولو . وإن حافظ على ديباجته المنهجية « الكلاسيكية » ، ثم انتهى إلى الواقعية ، وقد ضم ديوانه ألوانا مختلفة من الشعر : شعر وجدانى وغزلى ، وشعر فى الطبيعة استوحاه من القرية والمدينة الصغيرة وثغر الإسكندرية . وانتهى به المطاف إلى الشعر الوطنى الثورى ، وإن كان لا يزال عليه صباه غزلية . وصياغة عتيق فى أغلب قصائده جزلة وموسيقاه هادئة ، وقد تعلو وتتوتر فى حالات الانفعال القوى . وإيقاعات قصائده تتراوح بين الجهر والهمس ، أما الإيقاعات الجهيرة فتبرز فى أغلب القصائد وتبدو الإيقاعات الهامسة فى طائفة أخرى ^(١) .

(١) رواد الشعر الحديث ٤٦ .

(٢) شعراء معاصرون ٦١ (دار العهد الجديد للطباعة - القاهرة ١٩٦٢ م) .

ومن الآثار الممتازة المتعمقة فى تتبع الأدب الحديث ودراسة ظواهره الجديدة وتقويم هذه الظواهر الكتاب الذى ألفته نازك الملائكة عن « قضايا الشعر المعاصر » ويرفع من قيمة هذا الكتاب أن صاحبه شاعرة فى طليعة شواعر العرب فى العصر الحديث ، فهى تعرف من أسرار هذا الفن وأسرار جماله عن طريق التجربة مالا يعرف غيرها من أصحاب النظريات ، إلى جانب ثقافتها الأدبية العميقة ، ولذلك كانت آراؤها ودراستها فى هذا الكتاب جذبة بالاهتمام . وقد جعلت كتابها فى قسمين ، درست فى القسم الأول منهما « الشعر الحر » دراسة واسعة عميقة ، فتكلمت عن بدايته وظروفه ، والجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر ، والعروض العام له ، ومشاكله الفرعية ، وأثره فى الجمهور وفى الفن الشعرى ، وعددت أصناف الأخطاء العروضية فيه ، وتكلمت عن « البند » ومكانه من العروض العربى ، وناقشت « قصيدة النثر » على أساس اللغة والنقد الأدبى .

وفى القسم الثانى درست فن الشعر ، فعالجت هيكل القصيدة ، وأساليب التكرار ودلالته فى الشعر ، والصلة بين الشعر والحياة ، والشعر والموت . وعقدت فى هذا القسم بابا لنقد الشعر ، وتكلمت فيه عن مزالق النقد المعاصر ، وعن الناقد العربى والمسئولية اللغوية .

ومزية هذا الكتاب - كما يقول مقدمه الدكتور عبد الهادى محبوبة - لا تنحصر فى توضيح مفهوم « الشعر الحر » الذى اختلف فى تطبيقه كثير من النقاد والكاتبين فضلا عن الشعراء المجددين ، وإنما حاولت الكاتبة أن تضع له قواعد عروضية كاملة فى فصول مطولة ، ودعت العروضيين والشعراء إلى دراستها ، فإذا صحت أصبحت جديرة بأن تثبت فصلا فى علم العروض والقوافى الذى لم يتناول بطبيعة الحال هذا الأسلوب المعاصر فى الوزن .

وليس ذلك فحسب ، وإنما قدمت لتلك الفصول الطويلة نبذة عن تاريخ الشعر الحر باعتباره حركة جديدة فى سنة ١٩٤٩ م ثم درست أسبابه الاجتماعية كما تمثلتها هى ، وكرست جهدا لوضع عروض لهذا الشعر يقيس عليه الناشئون قصائدهم ، فلا يقعون فى الأخطاء . والكاتبة تؤكد أن أغلب الشعر الحر اليوم حافل بالغلط العروضى والسقطات ، غير أنها فى يقين أن هذا الغلط لن يستمر ، لأن شباب الجيل القابل سيكون أكثر فهما وتذوقا لأسرار اللغة العربية والأوزان الشعرية . كما خصصت المؤلفة فصلا طويلا للأخطاء العروضية الشائعة ، صنفتها فيه إلى أصناف ، ووضعت لها عناوين مميزة ، والكتاب فضلا

عن هذا دعوة إلى تطوير أساليب النقد العربى بحيث يساير الشعر المعاصر ، وبالتالي الحياة المعاصرة نفسها ، وهذه الفكرة ترد على صورة دعوة فعلية أحيانا نجدها مبثوثة فى عناوين الكتاب ، ولا سيما المتعلقة بالشعر الحر ، كما ترد فى فصول النقد تحاول فيها الكاتبة أن تطور تلك الأسس التى تدعو إليها ، والتى تكاد تكون بمجموعها محاولة جديدة فى النقد الأدبى (١) .

ولانستطيع فى هذا المجال أن ننسى كتابا صغيرا فى حجمه ، ولكنه كبير فى وزنه ، لجودة الآراء التى بسطها صاحبه فيه ، وأعنى به كتاب الأستاذ وديع فلسطين الذى سماه « قضايا الفكر فى الأدب المعاصر » الذى تناول فيه جملة من المشكلات الأدبية المعاصرة . وأدلى بصريح الرأى فى كل منها ، ومنها قضايا العامية والفصحى ، والشعر الموزون المقفى ، والإبانة والرمز ، والمسرحية فى الأدب ، والالتزام فى الأدب ، وغير ذلك من القضايا الأدبية المعاصرة التى تتصل بالتفكير والتعبير .

وهكذا شغلت قضايا الأدب الحديث ودعواته التجديدية البناء والهدامة على سواء جهود المفكرين والنقاد المعاصرين الذين رصدوا لتلك الحركات والظواهر ، وتصدوا لها بالدرس والتحليل والتقويم فى مقالات وكتب كثيرة .

☆☆☆

أما الفنان اللذان لقيا رواجاً فى هذا العصر طغى على رواج فنون الأدب الأخرى ، وأعنى بهما فن القصة وفن المسرحية ، فقد وجدا لهما فى عالم النقد ميدانا رحبا فسيحا على صفحات الجرائد والمجلات ، وفى الكتب المطبوعة المنشورة . واستطاع الناقدون أن يتناولوا فى تقديمهم طبيعة القصة العربية ، وأن يصلوا هذا الفن بفن القصة عند غيرنا من الأجانب ، وأن يوازنوا بين قاص وقاص ، وأن يدرسوها من ناحية موضوعاتها ، ومن ناحية فنياتها ومن ناحية لغتها ومن ناحية أهدافها ، ومن ناحية علاقتها بحياة الجماهير .

وبين يدي كثير من الدراسات فى فن القصص ، فى مقدمتها ما تضمنه كتاب محمود تيمور « فن القصص » وكتاب يحيى حقى « خطوات فى النقد » وقد عرض الأول لفن القصة فدرسها دراسة يغلب عليها الطابع النظرى ، فى حين أن كتاب الأستاذ يحيى حقى يتميز بطابعه العملى ، لأنه درس كثيرا من القصص العربية ، فشرحها وحللها ، وأبان عن

(١) راجع مقدمة (قضايا الشعر المعاصر) ١٤ - منشورات دار الآداب : بيروت ١٩٦٢ .

مواطن الإجابة ومواضع القصور فى كل منها ، مع مقدمات عرض فيها لطبيعة القصة العربية ، ووازن فيها بين كتابها العرب : وبينهم وبين كتابها فى أوربا ، وهو يرى أن مركز القصة الصغيرة يختلف فى الآداب الغربية عنه فى مصر ، ففى أوربا لا تزال الغلبة للقصة المطولة ، بل قد يبالغ بعض المؤلفين اعتمادا على شهرتهم فى إطالة قصصهم ابتغاء لأجر كبير ، كما فعل ويلز فى قصته الأخيرة « دنيا وليم كريسولد » وهى من ثلاثة أجزاء . وقد أجمع كافة النقاد على أنه كان يمكن للمؤلف أن يختصرها فى جزء واحد ، بدلا من هذه الأجزاء الثلاثة . أما فى مصر فالقصة المطولة لم تولد بعد ^(١) ، ويخرج من بحثنا بطبيعة الحال القصة المسرحية ، فالقصة القصيرة إذن هى المتغلبة ، ولها أنصار عديدون .

ويرجع الكاتب ذلك إلى أسباب كثيرة أهمها أن الجرائد اليومية تمثل الطريق الوحيد الذى يستطيع أن يظهر فيه الكاتب إذ لم تبدأ مطابع كثيرة بعد فى مجاميع قصصية قصيرة كما هو الحال فى أوربا . ولا شك أن الجرائد تفضل نشر قصة صغيرة كاملة مستوعبة الموضوع عن أن تنشر قصة مطولة لكاتب غير مشهور . ثم قلما يجد المؤلف مشكلة مصرية تستدعى بحثاً مطولا يستغرق صفحات كثيرة ، ويمكن بحث ما يريده المؤلف فى قصة قصيرة . ونشأ اعتقاد بأن كتابة قصة قصيرة أمر ميسور ، ومن هنا طغت على الجرائد قصص كثيرة ، وهى فى الواقع محاولات غير ناجحة ، إذ لا شك أن من أشق الأمور أن يعانى المؤلف المصرى كتابة قصة صغيرة اللهم إلا إذا كان ذا موهبة توحى له ما يكتب . فليس وراء الكاتب المصرى ماض يعتمد عليه ، ولا تقاليد تهديه فى طريقه ، وهو فوق ذلك معرض للتأثر بخداع الآداب الغربية التى يدرسها ، فيؤلف قصصا يسميها « قصصا مقتبسة » ينحو فيها منحى أحد الكتاب الإفرنج ، إذ يندر أن يكتب كاتب فى مصر دون أن يتشبع أولا بمؤلف إفرنجى يعتبره مثلا أعلى يصبو إلى تقليده . فكم فى مصر من تلاميذ لبول بورجيه وديكنز ، ولا ننسى الشغف بالأدب الروسى من ديستوفسكى وتشيكوف إلى أرتز بايشيف . وأمثلة القصص المقتبسة كثيرة منها « أبى درش » لمحمود تيمور ، و « الانفجار » لمحمود طاهر .

وهذه النزعة خطيرة على القصة المصرية ، لأن المقتبس يسهل لنفسه دون أن يشعر وهو

(١) هذا كلام قديم كتبه المؤلف فى صحيفة كوكب الشرق فى فبراير سنة ١٩٢٧ فى نقد مجموعة قصص مصرية عنوانها « سخرية الناي » للأستاذ محمود طاهر لاشين .

مندفع فى تحبيذ بريد القصة التى يريد أن ينقل عنها إلى أن يكيف المناسبات المصرية على مقياس القصة بدلا من أن يتصرف فى موضوع القصة ليجعلها موافقة للجو المحلى . ومن هنا نجد فى معظم هذه القصص تكلفا واضطرابا فى مواقف كثيرة ^(١) .



وقد كان لنشاط الفن القصصى وازدهاره ، وظهور عدد كبير من كتاب الرواية والقصة القصيرة فى مصر وبعض البلاد العربية كبلاد الشام والعراق ، أثر كبير فى نشأة الفن القصصى فى المملكة العربية السعودية ، فقد نشط الكتاب السعوديون فى خوض هذا الميدان ، بعد أن كان النشاط الأدبى كله يكاد يقتصر على فن الشعر . وظهر كتاب متخصصون فى كتابة القصة ، وتعددت أشكالها ، وتنوعت موضوعاتها .

وقد ترتب على هذا النشاط فى التأليف القصصى نشاط فى الكتابة عن القصة السعودية ، ونشأتها ، وتطورها ، بالإضافة إلى كتابات نقدية حاول أصحابها تقويم هذا الفن القصصى .

وفى مقدمة الذين نهضوا بهذا العبء الدكتور منصور الحازمى الذى كتب عددا من المقالات النقدية للقصص السعودى نشرها فى بعض المجلات والصحف مثل مجلة « الدارة » ومجلة « كلية الآداب » ومجلة « عالم الكتب » ، وفى صحيفة « الرياض » وغيرها .

وكان مانشر فى هذه المقالات نواة لدراسة متكاملة نشرها فى كتاب « فنّ القصة فى الأدب السعودى » ^(٢) وقد قسمه إلى ثلاثة فصول :

١ - خصص الفصل الأول منها لدراسة معالم التجديد فى القصة السعودية بين الحريين العالميتين .

٢ - وتحدث فى الفصل الثانى عن الرواية السعودية ، وتناول منها الرواية التعليمية والإصلاحية والرواية التاريخية .

٣ - وخصص الفصل الثالث لدراسة القصة القصيرة فى الأدب السعودى . وقد عنى مؤلف الكتاب بدراسة الظواهر التاريخية فى فن القصص السعودى مع شىء من التحليل والدراسة النقدية .

(١) نجى حقى : خطوات فى النقد (مكتبة دار العروبة - القاهرة) ص ١٥ .

(٢) نشره مؤسسة (دار العلوم) بالرياض سنة ١٤٠١ هـ ١٩٨١ م

وقد تناول الدكتور شوقي ضيف فى الفصل الرابع من كتابه « شوقي شاعر العصر الحديث » مسرحيات شوقي بالدراسة والتحليل ، وطبق عليها أصول فن المسرحية فى الغرب ، فالمأساة عند شوقي « كما هى فى الغرب تعتمد على فصول ، وتنقسم الفصول إلى مناظر ومشاهد ، يساق فى فاتحتها عادة وصف الأماكن والملابس والأشخاص الذين يمثلون . وتبدأ المأساة بفصل يمهّد للصراع ، وماتزال الأفعال والأقوال تنمو ، حتى تظهر العقدة واضحة ، ثم تحل . وكل ذلك يعتمد على الحركة ، كما يعتمد على ضرب من السببية يربط بين الحوادث المتتابعة ، ويقوم بهذا كله أشخاص يتميز بينهم بطلان ، وهم جميعا يكشفون عن أنفسهم بأفعالهم وأقوالهم وملاحظاتهم وتعليقاتهم ، ونعد منذ المنظر الأول فى المأساة للتعرف على الحادثة الابتدائية التى ينشأ منها الصراع بين الحب والواجب أو بين الخير والشر ، وماتزال الحوادث تنهض حتى تبلغ الأزمة غايتها . وكل ذلك ينعقد فى خيوط من الحوار والحركة ، وهى خيوط تعرض علينا الدوافع والنزعات والعواطف والانفعالات ، وخاصة لبطلى المأساة ، بل لكل من يساهمون فيها متكلمين ومتحركين .

وخلال المناظر والمشاهد وأثناء المواقف المختلفة نطلع على صفات الأشخاص ، وتتدرج أمامنا حوادث المأساة فى حركة دافعة ، إذ يعرض علينا أشخاص المأساة فى الصراع الذى يقومون به ويتقلبون فيه منذ المشهد الأول ، وما تزال تجرى معهم فى متشابكات نشأت من هذا الصراع . وماتزال هذه المتشابكات تنمو حتى تصل إلى نقطة التحول ، وتتحول سريعا إلى خاتمة المأساة .

ويستخلص الكاتب من كل هذا أن شوقي أقبل على المأساة وهو يعرف قواعدها . ويرجح أنه أعجب بالمسرح الكلاسيكى فى فرنسا أثناء القرن السابع عشر إذ كان الشعراء من أمثال كورنى وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، وكانت الدراما لاتزال أرستقراطية ، فهى لاتعنى بالحياة الواقعية ، إنما تعنى بالملوك والنبلاء ، كأنها لاتريد أن تخوض فى الحياة العادية المألوفة ، إنما تريد أن تتسامى وترتفع عن هذه الحياة ، وأيضا فإنها كانت ترتفع فى لغتها عن اللغة العادية إلى لغة بلاغية ممتازة ... ونراه بعد ذلك يستقل عنها استقلال من اتصل بالمدرسة الرومانتيكية وفهمها ، فهو لايتقيد بنظرية الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة الموضوع ، وما كان يقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها فى يوم وليلة ، وفى مكان واحد ، وتدور كلها حول موضوع واحد . وعلى هذه الأسس كانت تؤلف المسرحيات ظنا من الشعراء بأن اليونان

اتخذوها قواعد لا ينحرفون عنها فى صنع مسرحياتهم . وهو ظن واهم ، لم ينتبه له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حتى جاء الرومانتيكيون ، وفطن الشعراء إلى أن اليونان لم يكونوا يتقيدون بها فانفكوا عن وحدتى الزمان والمكان ، كما انفكوا أحيانا عن وحدة الموضوع .

« وجارى شوقى الرومانتيكيين فى ذلك ، كما جارا هم وجارى من جاء من بعدهم بل جارى شكسبير أيضا فى إدخال عناصر فكاهية فى مآسيه . وهى عناصر لانجدها بتاتا فى المسرحية الكلاسيكية الفرنسية ، إنما جاء بها شكسبير وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرومانتيكية ومن خلفهم وسار شوقى على هذه السنة فى مآسيه فأجرى فيها تيارا فكاهياً ، وإن كان غير حاد ، بل وإن تقطع أحيانا ، فقد عمد إليه فى غير مبالغة ^(١) .

وعلى هذا النحو من تتبع المؤلف لشوقى فى ترده فى مسرحياته بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، أو استقلاله عن تعاليم هذه المدرسة وتلك ، وعمله على رعاية ما يغذى عواطف الجمهور ، واهتمامه بالشعر الغنائى فى مسرحياته أكثر من اهتمامه برعاية الجانب التمثيلى أحيانا ، يدرس المؤلف مسرحيات شوقى فيقول مثلاً عن مسرحية « على بك الكبير » إنها « جيدة من حيث تصميمها من حيث تداخل نوعى الصراع اللذين امتدا فيها . فقد استمر متشابكين ومتصلين اتصالاً منطقياً واتصلت الحركة أيضاً واطردت ، ووضح أنها مسرحية تاريخية ، وقد اختار لها شوقى الحقة الخطيرة من حياة على بك الكبير . ولم يوزعها على حوادث مختلفة وأشخاص كثيرين ، بل ركزها فى حدود ضيقة ، فلم يمد أطنابها إلى حقائق العصر كله ، بل اكتفى ببعض الحقائق . وكل ذلك يعنى نجاح المسرحية من حيث البناء التمثيلى . وقد قصد شوقى بها إلى إرضاء الشعور الوطنى ، وكانت الفرصة مواتية بشكل أقوى وأحد مما كان عليه الشكل فى مصرع كيلوباترا وقبيز ، فبطلة الأولى أغرقت بلادها فى عيط شهواتها ولذاتها ، وغرقت المسرحية الثانية فى الحوادث والشخوص . أما هذه المسرحية فبطلتها من أفذاذ الممالك الذين حاولوا أن يكون لهم مجد بمصر لا يطاوله مجد . وقد استطاع أن يخلصها من أنياب الدولة العثمانية وأظافرها ، وأن يعد لها حياة كريمة .

(١) شوقى شاعر العصر الحديث ١٩٢ (دار المعارف - القاهرة ١٩٥٣ م) .

وشوقى لا يستغل فى المسرحية الشعور الوطنى فحسب ، بل يستغل أيضا الشعور الإسلامى ، وبذلك يخاطب العاطفتين الوطنية والدينية فى كثير من مشاهد المسرحية ، وهو يستهلها بقول الماشطة حين سمعت آذان العصر فى قصر على بك :

ما زالت السُّنة والبرُّ فى مصرِ
يا ربَّ أيدها بالعِز والنَّصرِ

ولا يستغل هاتين العاطفتين فقط ، بل يستغل أيضا العاطفة العربية التى تجمع بين الشعوب الناطقة بالضاد ، ويمزج بين هذه العواطف جميعا فى كثير من جوانب المسرحية ^(١) .

أما مسرحية قمبيز ، فىرى الكاتب أن الشاعر فيها « كان ممثلا ، ولم يكن مغنيا ، وقد كثرت بها الحوادث والأشخاص ، فضعف فنه الشعرى ، ولم نجد نجدا صورا رائعة على نحو ما وجدنا فى مصرع كليوباترة ، ولم نجد نجدا شعرا وجدانيا يتغنى بالعواطف على نحو ما رأينا هناك . وانتهاز العقاد الفرصة ، فحمل فى رسالته « رواية قمبيز فى الميزان » حملة منكرة على قيمة هذه المسرحية من الوجهة الأدبية ، ووقف خاصة عند اختلاف الأوزان والقوافى ، ولكن هذا الاختلاف منهج عام لشوقى فى جميع مسرحياته ، وضعف شعره فى هذه المسرحية لم يجيء كما ظن من هذا الاختلاف ، وإنما جاء من عدم عنايته به من الناحيتين التصويرية والموسيقية . ولا تقصد الموسيقى الظاهرة التى تضبط بالأوزان والقوافى ، وإنما تقصد الموسيقى الخفية . وأيضا فقد قصر شوقى فى التغنى بالعواطف ، وكل ذلك أضعف شعره وفنه فى قمبيز . وقد حاول العقاد أن يوحد القوافى فى جوانب من الحوار بين الشخص ليدل على أن توحيد القوافى خير من تنويعها ، وعرض ذلك فى سخرية مرة . وينتهى من ذلك إلى القول بأن شوقى قد هبط فى هذه المسرحية عن مستواه الفنى الذى خلق فيه . ولكن هذا الهبوط ينبغى ألا يجعلنا نررى عليه ولا على فنه ، فكل شاعر ممثل تتفاوت تمثيلياته من حيث الجودة ، وتقديره فى تمثيلية أو مسرحية لا يصح أن يتخذ مركزا للهجوم عليه والغض منه ، بل يقاس بعمله كله ، وموازين شوقى تثقل بآيات الفن الرائعة ، وماتحملة من بدائعه وفرائده ^(٢) .

(١) المصدر السابق ٢٢٧ .

(٢) المصدر السابق ٢٢٣ .

وهكذا حظيت مسرحيات شوقى ، بعناية كبيرة ، فقد كانت هذه المسرحيات موضوع محاضرات ألقاها على طلبة الدراسات الأدبية فى معهد الدراسات العربية العالية الدكتور محمد مندور ، وقد درس فيها مسرحيات على بك الكبير ومصرع كليوباترة ، وقمبيز ، ومجنون ليلى ، وعنترة ، وأميرة الأندلس ، والست هدى . وقدم لهذه الدراسة بمقالات عن العرب والأدب التمثيلى ، وعن التيارين الشرقى والغربى فى مسرح شوقى . وخلاصة رأيه أن شوقى « لم يتقيد بتيار خاص ولا بمذهب معين ، بل جمع بين الشرق والغرب ، وبين مذاهب الأدب المختلفة .

ويرجع ذلك إلى أن شوقى لم يتعمق فى دراسة فلسفة الأدب ، ولم يكون لنفسه حصيلة نظرية من تلك الفلسفة ، وإنما كان يستهدى ذوقه الخاص ، وتفكيره القريب المنال . والفلسفات الأدبية والمذاهب لا ترتجل ولا تصطنع ، وإنما تولدها تيارات فكرية وعاطفية خاصة ؛ أو حالات نفسية واجتماعية بعينها . وكان شوقى رائداً فى مجال المسرح الشعبى ، ولم يكن فى الميدان غيره حتى تتشعب المذاهب وتتنوع الفلسفات . ولا ينبغى أن نأخذه بالأصول التى سار عليها هذا المذهب أو ذاك فى الأدب الغربى .. وكان الدكتور مندور يرد على من ذهب إلى أن شوقى قد تأثر بالكلاسيكية فى ناحية فنية دقيقة ، وهى إشارته للوصف على المشاهد فى بعض أحداث مسرحياته ، فهو مثلاً لا يحاول أن يعرض على المسرح حرب أنطونيو مع أوكتاف ، أو حرب على بك الكبير مع محمد على أبى الذهب ، فيقول : « ولكننا فى الحق لا نستطيع أن نجزم بصحة هذا التأثير ، وذلك لأن شوقى ربما حمل نفسه هذا المحمل خوفاً من صعوبة إخراج مثل هذه المشاهد الواسعة على المسرح العربى . كما نلاحظ من جهة أخرى أن شوقى لم يحجم عن عرض كثير من المآسى العنيفة على المسرح على نحو ما فعل شكسبير والرومانتيكيون من بعده ، إن لم يكن قد بذهم جميعاً أحياناً ، فكم من الضحايا والانتحارات وكم من الموتى لم يحجم عن عرض مشاهد موتهم على خشبة المسرح أمام النظارة ، فأنطونيو لا ينتحر وحده ، بل يسبقه أوريوس خادمه ، وكليوباترة لا تنتحر وحدها بل تصاحبها وصيفتها . وبوجه عام لا يحجم شوقى عن إراقة الدماء ونثر الأشلاء على خشبة المسرح . وبذلك لا يمكن القول بأنه قد قصد إلى تنحية مشاهد هذا العنف عن مآسيه مؤثراً الوصف والرواية على نحو ما فعل الكلاسيكيون^(١) .

(١) مسرحيات شوقى ١٦ (دار مصر للطباعة - القاهرة ١٩٥٥ م) .

ولعل في هذا القدر من الاستشهاد ما يكفي لإبراز العناية بفنى القصة والمسرحية في عالم النقد الحديث ، فضلا عن دراسات وكتب مستقلة عنهما تدرس أصولهما أو تطورهما . أو تدرس وتنقد ما كتب فيهما ، وفي مقدمة تلك الدراسات كتاب المسرحية لعمر الدسوقي ، وفن القصص لمحمود تيمور ، وفن القصة للدكتور محمد يوسف نجم ، والأقصوصة في الأدب العربي الحديث للدكتور عبد العزيز عبد المجيد ، والفن القصصى في الأدب المصرى الحديث لمحمود حامد شوكت ، والقصص فى الأدب العراقى الحديث لعبد القادر حسن الأمين ، والقصة العراقية قديما وحديثا لجعفر الخليلي ، والقصة فى الأدب العربى الحديث ، والمسرحية فى الأدب العربى الحديث للدكتور محمد يوسف نجم ، والقصة فى سوريا لشاكر مصطفى ؛ وذلك عدا الفصول والدراسات التى تضمنتها كتب الأدب .

وقد اتجه كثير من النقاد إلى شرح أصول فن القصة والمسرحية كما عرفت عند الأجانب ، ومحاولة تطبيق هذه الأصول على القصص والمسرحيات العربية واتجه بعضهم إلى البحث عن جانب المتعة والتأثير فى نفس القارئ أو المشاهد ، من غير محاولة لتحكيم تلك الأصول النظرية أو التقليدية فإن « فريد أبو حديد » لا يسمي الأثر الأدبى قصة إلا إذا اجتمعت له شروط أربعة :

الأول : أن تشتمل على حوادث تقص وتحكى .

الثانى : أن تشتمل على وصف للأشياء والأحياء .

الثالث : أن تشتمل على أشخاص يصورهم المؤلف تصويرا دقيقا واضحا .

الرابع : أن تشتمل على حوار يشيع فى القصة بين هؤلاء الأشخاص .. فإذا فقدت القصة شرطاً من هذه الشروط لم تستحق عند « فريد أبو حديد » أن تسمى بهذا الاسم ، ويجب أن يلتصق لها اسم آخر ، وأن تلحق بفن آخر من فنون الأدب .

وفى اشتراط تلك الشروط يقول الدكتور طه : وما أريد أن أجادل الأستاذ فى هذه الشروط ، وما أريد أن أناقشه فى القواعد التى يضعها النقاد لهذا الفن أو ذاك من الفنون الأدبية ، وإنما أكتفى بأن أقول إنى من أنصار الحرية فى الأدب ، هذه الحرية التى لا تؤمن بالقواعد الموضوعية والحدود المرسومة والقيود التى فرضها أرسططاليس ، فتشرع للأدب فى العصور الحديثة كما شرع أرسططاليس للأدب فى العصر القديم ، إنما الأثر الأدبى عندى هو هذا الذى ينتجه الكاتب أو الشاعر كما استطاع أن ينتجه ، لا أعرف له قواعد ولا حدوداً إلا هذه القواعد والحدود التى يفرضها على الأديب مزاجه الخاص وفنه الخاص وهذه الظروف

التي تحيط بمزاجه وفنه ، فتصور أثره الأدبي في الصورة التي يخرجها فيها للناس ، وقد يخرجها شيئاً آخر لا يستوفى هذه الشروط كلها أو بعضها وحسبنا منه أن ينتج ما تقرأه ، فنجد في قراءته هذه اللذة الفنية العليا التي يتركها الأثر الأدبي الممتع في النفوس ... ألسنت ترى أنك إن صنعت هذا التصنيع إنما تقرأ القصة بعقلك لا بقلبك ولا بذوقك ؛ تقرأها كما يقرأ كتاب في النحو أو في المنطق أو في الحساب ، وما هكذا أحب أن أقرأ الأدب ، إنما أقرأ الأدب بقلبي وذوقي وبما أتيج لي من طبع يحبّ الجمال ويطمح إلى مثله العليا . والكاتب المجيد عندي هو الذي لا أكاد أصحبه لحظات حتى ينسيني نفسي ، ويشغلني عن التفكير ، ويصرفني عن التعليل والتحليل والتأويل ، ويسيطر على سيطرة تامة تمكنه من أن يقول لي ما يشاء دون أن أجد من نفسي القوة على أن أعارضه أو أقاومه ، أو أنكر عليه شيئاً مما يقول ^(١) .

— ٣ —

ومن خصائص هذا النقد أنه لم يقصر جهوده على الأدب العربي الذي عاصره ، بل نظر وراءه ، وحاول أن يطبق مقاييسه على الآداب العربية وفنونها الماثورة عن الجاهليين والإسلاميين والعباسيين ومن جاء بعدهم إلى عصر النهضة ، وصاحبها في أدوار رقيها وازدهارها ، وفي مراحل انحطاطها وتخلفها ، وحاول أن يصحح كثيراً من القيم والمعايير التي لم يجد فيها الدقة التي يتطلبها ، أو الفهم الصحيح للتجارب التي عبر عنها أدب السابقين ، أو الدراسة والعناية الجديرتين بهذا الأدب .

وكان لكثير من النقاد المعاصرين جولات موفقة في هذا الميدان ، رفعوا فيها من شأن أعلام الأدب العربي ، وأشادوا باتجاهاتهم ، وعظموا من مناهجهم ، كما عقدوا صلات وموازنات بينهم وبين الأدباء العالميين في الشرق والغرب ، وكان في هذا الاتجاه بعث وإحياء لتراثنا الأدبي ، وحياة جديدة لأولئك الذين عاشوا في عصورهم ، ثم غشى عليهم النسيان ، أو الذين ظلمتهم أزمانهم ، وظلمتهم بعدها الأجيال .

(١) مصول في الأدب والنقد ٥٠ .

فلقد مر أبو العلاء فى عصره - كما يقول الدكتور طه حسين - ولم يفهم الناس منه شيئاً ، فهموا قشره وجهلوا لبه ، فهموا منه ماكانوا يفهمون من « ابن خالويه » و « أبى على الفارسى » وغيرهما من الرواة والنحويين ، فهموا منه اللغة والأدب والنحو وما يتصل بذلك ، ولم يفهموا شيئاً آخر . أليس عجيباً أن الذين كانوا يقرءون « اللزوميات » ويروونها إنما يعجبهم منها ما فيها من غريب وإغراب ! ولولا آيات صريحة لاتحتاج إلى تأويل لما التفت أحد إلى أن للرجل آراء فى الفلسفة أو فى الدين ؟ أليس غريباً أن كتاباً كرسالة الغفران ينشر أيام أبى العلاء ، فلا يحدث ثورة فى رأى ، ولا اضطراباً فى العقيدة بل ولا حركة فى الأدب ! وإنما يتلقاه الناس على أنه أثر من هذه الآثار اللفظية غريب وسجع ورواية وما يشبه ذلك مما كانوا يحبون ويألفون ؟ !

أما « رسالة الغفران » فإن الدكتور طه يذكر منزلتها فى الأدب العربى، وفى الآداب العالمية، فيقول : إنها آية الأدب العربى المنشور ، لا من حيث أنها آية فى البلاغة أو الفصاحة اللفظية ، ولا من حيث أنها مثل ينبغى أن يحتذيه الكتاب ويتأثره المقلدون . ليس حظها من هذا كله عظيماً ، بل أنا أكره أن يكتب الناس اليوم كما كتب أبو العلاء فى رسالة الغفران ، وهى مع ذلك كله آية الأدب العربى ، لا أستثنى منه شيئاً ، لا أستثنى منه شعراً ولا نثراً ولا أستثنى منه قديماً ولا حديثاً . هى آية الأدب العربى ، كما أن صاحبها آية كتاب العرب ، هى آية التفكير العربى ، هى آية الخيال العربى ، هى آية السخرية العربية ، هى آية العرب فى هذا كله ، لا أغلو فى ذلك ولا أسرف ، بل أعترف أننى دون ما أريد .

« شبهها قوم بحديث « دانت » وربما وقفوا فى هذا التشبيه . وزعم قوم أن « دانت » تأثر بها فى حديثه ، ولعلمهم قاربوا الصواب فى هذا الزعم .. إنما الذى يعيننى أن أحداً من كتاب العرب وشعرائهم لم يسبق أبا العلاء إلى هذه الكتابة والفهم والخيال ، ولم يلحقه فيها ، وإنما انفرد بها أبو العلاء انفراداً فى كل هذه الآداب ، وفى كل هذه الحضارات التى عاشت هذه القرون المتصلة ، وازدهرت فيها هذا الازدهار الغريب ! هذه الرسالة هى آية السخرية العربية ، وأحسبها آية من آيات السخرية فى الإنسانية كلها ...

ثم يشير الدكتور طه حسين إلى الشبه القوى بين أبى العلاء والكاتب الفرنسى المعروف « أناتول فرانس » فيقول : أريد أن ألتص مشبهاً لأبى العلاء فى هذا العصر الحديث ، وأن يكون الشبه بينه وبين أبى العلاء قويا صادقا لا يحتمل الشك ولا الجدل ! أريد ذلك فلا أجد

فيه مشقة ولا عسراً ، وإنما أجده يسيراً لذيذاً يعين على فهم أبي العلاء وتشخيصه من الوجهة الأدبية الفنية .. ثم وجد الدكتور طه في الكاتب الفرنسى المعروف « أناتول فرانس » الذى يشبهه شبحاً لا يحتمل الشك ، هو الذى يفسر شخصية أبي العلاء الأدبية فى « رسالة الغفران » لافى « اللزوميات » .. الشك والرحمة هما العنصران اللذان يكونان شخصية أبي العلاء فى رسالة الغفران ، وهما اللذان يكونان شخصية أناتول فرانس .

« فإذا أردت أن تتمم هاتين الشخصيتين ، فأضف إليهما عنصرين آخرين : أحدهما العلم الواسع بفنون اللغة والأدب ودقائقهما ، واتخاذ هذا العلم وسيلة إلى ما تريد ، وستارا لما تريد ، والثانى الفن الأدبى فى تصريف الكلام على وجوهه المختلفة ..

هذه الخلال الأربع هى التى تكون شخصية هذين الرجلين . ولقد أود أن تقرأ لأناتول فرانس « ثورة الملائكة » و« جريمة سلفستر بونار » و« الآلهة عطشى » و« جنة أبيقور » وغيرها من آثاره المختلفة ، لتصل إلى هذه النتيجة ، وهى أن أناتول فرانس رجل شاك رحيم عالم نابغ فى فن الكتابة ، ولتشعر بأنه فى شكه ورحمته ، وفى استهزائه وسخريته ، يذهب مذهب أبى العلاء نفسه ، فهو دائماً عالم من علماء اللغة والآثار ، ماهر فى فن الكتب ، وتصحيح النسخ الخطية القديمة ، وما يتصل بذلك ، وهو يحدثك بهذه الفنون كما يحدثك أبو العلاء فى النحو والصرف والعروض والقافية والغريب . ولكنه يحدثك بهذه الأشياء ليحدثك بأشياء أخرى .. هى الاستهزاء بالناس وما تواضعوا عليه ، والسخرية من الناس ، وما آمنوا به ، والرحمة للناس والعطف عليهم ، وكذلك يفعل أبو العلاء حين يتحدث إليك بما يتحدث به إليك فى رسالة الغفران من نحو ولغة وأدب ودين . لا يريد من ذلك شيئاً ، وإنما يريد شيئاً آخر ، وهو أن يذكر حمق الناس وغرورهم وانخداعهم وجهلهم ، ثم يضحك منهم ، راثياً ، مشفقاً عليهم من هذا كله »^(١) .

ويمثل هذا الاتجاه إلى إحياء الأدب القديم وبعثه عن طريق النقد والتقويم كتاب العقاد الرائع عن ابن الرومى الذى بحث فيه عن الطبيعة الفنية فى شعره ، وهى أكبر مزاياه . وقد كان ابن الرومى كما رأى العقاد خاملاً أظلم خمول يصاب به الأدباء ، لأنه الخمول

(١) رسالة الغفران للدكتور طه حسين : ٧ و ٩ و ١٤ من الجزء الأول بإيجاز وشرح كامل كيلانى (المطبعة الحامدية ، القاهرة ١٩٢٥ م)

الذى يحفظ ذكر الأديب ، ولكنه يخفى أجمل فضائله وأكبر مزاياه ، وهذا هو الحيف الذى أصاب ابن الرومى ولا يزال يصيبه عندنا بين جمهرة الأدباء والمتأدبين ، فقد قال ابن خلكان يصفه ويقدره « هو صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب ، يغوص على المعانى النادرة ، فيستخرجها من مكانها ، ويبرزها فى أحسن صورة ، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى آخره ، ولا يبقى فيه بقية » .

ويقول العقاد : « إن هذا الوصف صادق كله ، ولكنه ليس بكل الوصف الذى ينبغي أن يوصف به ، ويتمم به تعريفه ، فهو تعريف ناقص ، والناقص فيه هو المهم ، وهو الأجدر بالتنويه ، إذ هو المزية الكبرى فى الشاعر ، وهو الطبيعة الفنية التى تجعل الفن جزءا لا ينفصل من الحياة . وما الغوص على المعانى النادرة ؟ وما النظم العجيب والتوليد الغريب إن لم يكن ذلك كله مصحوبا بالطبيعة الحية ، والإحساس البالغ ، والذخيرة النفسية التى تتطلب التعبير والافتنان فيه ؟ .. وابن الرومى شاعر كثير التوليد ، غواص على المعانى ، مستغرق لمعانيه . ولكن لو سألنا : ما الدليل على شاعريته ؟ لكان غبنا له أن نحصر هذا الدليل فى التوليد والغوص والاستخراج ؛ فقد نحذف منه توليداته ومعانيه ، ولانحذف منه عناصر الشاعرية والطبيعة الفنية . فهو الشاعر من فرعه إلى قدمه ، والشاعر فى جيده وردئه ، والشاعر فيما يحتفل به ، وفيما يلقيه على عواهنه . وليس الشعر عنده لباسا يلبسه للزينة فى مواسم الأيام ، ولا لباساً يلبسه للابتذال فى عامة الأيام كلا ! بل هو إهابه الموصول بعروق جسمه ، المنسوج من لحمه ودمه ، فللردى منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه ، والإبانة عن صحته وسقمه »^(١) ..

ويشيد العقاد فى هذه الدراسة الممتازة الجديدة بقدرة ابن الرومى على خلق الأشكال للمعانى المجردة ، أو خلق الرموز لبعض الأشكال المحسوسة . ولكنه يرى أن القدرة التى سبق بها ابن الرومى الشعراء فى الأمم كافة بغير شك ولا تردد هى قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع فى الحس والشعور والخيال ، أو هى قدرته على التصوير المطبوع ، لأن هذا فى الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين فلست أعرف فيمن قرأت لهم من مشاركة ومغاربة أو يونان أقدمين وأوريين محدثين شاعرا واحدا

(١) ابن الرومى : حياته من شعره : ص ٨ (مطبعة حجازى - القاهرة ١٩٢٨ م) .

له من الملكة المطبوعة فى التصوير مثل ما كان لابن الرومى فى كل شعر قاله مشبها أو حاكيا على قصد منه، أو على غير قصد ، لأنه مصور بالفطرة المهيأة لهذه الصناعة ، فلا ينظر ولا يلتفت إلا تنبهت فيه الملكة الحاضرة أبدا ، وأخذت فى العمل موفقة مجيدة سواء ظهر عليها أو سها عنها ، كما قد يسهو المصور وهو عامل فى بعض الأحيان .

« إنما التصوير لون وشكل ومعنى وحركة ، وقد تكون الحركة أصعب مافيه ، لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر ، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه . ولكن تمثيل هذه الحركة المستصعبة كان أسهل شيء على ابن الرومى وأطوعه ، وأجراه مع ما يريد من جد أو هزل ، وحزن أو سرور ^(١) ..

— ٤ —

كذلك درس النقد المعاصر النقد الأدبى عند العرب فى عصوره المختلفة، وألقى نظرة فاحصة على مقاييسه ، وعلى اتجاهات الدراسة الأدبية فيها ، ووصل هذه المقاييس بأحدث الفكر والآراء التى تدور حول الأدب فى أيامنا ، وأشاد منها بما يستحق الإشادة ، وندد بما قد يجد فيها من أسباب الضعف ، وحاول أن يرجع هذا أو ذاك إلى أسبابه الفنية أو الطبيعية فى العصور التى عاش فيها .

وقد كان هذا أهم الاتجاهات البارزة فى صدر النهضة النقدية ، إذ أن جمع شمل هذا النقد العربى القديم وتقويمه كان الخطوة الأولى التى خطاها النقاد ، وهى تمثل دور البحث والإحياء .

وكان من أهم الآثار التى مثلت هذا الاتجاه وأقدمها كتاب المرحوم طه أحمد إبراهيم الذى سماه « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » وهو جزء من كتاب كان ينوى به إتمام هذا التاريخ ، فحال الموت دون ذلك .. فقام زملاؤه فى قسم اللغة العربية فى كلية الآداب بنشر هذه الفصول وفاء له ، وبراً بجهد العلمى ، وإشادة بحق الأموات على الأحياء ^(٢) . وقد درس

(١) المصدر السابق : ٢٩٩ - ٣٠٠ .

(٢) من مقدمة « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » بقلم الأستاذ أحمد الشايب (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٣٧ ، ١) .

المؤلف فى هذا الكتاب النقد فى العصر الجاهلى ، والنقد عند الأدباء فى صدر الإسلام ، وأثر متقدمى النحويين واللغويين فى النقد الأدبى ، والخصومة بين القدماء والمحدثين ، ودرس أقدم كتاب فى النقد الأدبى عند العرب وهو كتاب « طبقات الشعراء » لابن سلام ، وغيره من الآثار فى القرن الثالث ككتاب ابن قتيبة « الشعر والشعراء » . ومن القرن الرابع درس أسس النقد بصفة عامة عند قدامة والآمدى والقاضى الجرجانى .

وكذلك ألف الدكتور محمد مندور كتابه « النقد المنهجى عند العرب » وقد اتخذ المؤلف فيه مركزا لبحثه الناقدون الكبارين الآمدى صاحب الموازنة والقاضى الجرجانى صاحب الوساطة ، وتتبع مع ذلك موضوع بحثه منذ ابن سلام ، كما تتبعه إلى أن تحول النقد إلى بلاغة على يدى أبى هلال العسكري ، وانحدر به إلى ابن الأثير صاحب « المثل السائر » ، وقد عرض لبعض المسائل ليتبين معالم الطريق ، ويدرك تسلسل علوم اللغة العربية وتاريخ نشأتها كالبلاغة والبديع والمعانى والبيان ، كما عرض جملة من النظريات العامة فى الأدب ، فضلا عن عدد كبير من المناقشات الموضوعية فى النقد التطبيقي^(١) .

وألف الدكتور أحمد أحمد بدوى كتابه « أسس النقد الأدبى عند العرب » وقد عرض فيه لما وصل إليه العرب فى النقد الأدبى من نظرات ، وحاول أن يرسم له صورة متكاملة متميزة القسمة واضحة المعالم ، ليرى إلى أى مدى وصلت جهودهم إليه ، وقال إنه اضطر إلى استخدام المصطلحات الحديثة فى النقد ، مبينا مدى إلمامهم بهذه المصطلحات ، أو مدى معرفتهم بحقيقتها ، وإن لم يعرفوا اسمها ، وذلك لتقريب صورة النقد عند العرب فى تلك الأزمان البعيدة ، لتكون أبين وأوضح لأذهان القراء اليوم . وقد عرض فى هذا الكتاب نظرات العرب النقدية بصورتها الشاملة ، وهى الصورة التى تتخذ علوم البلاغة من أسس النقد ، ولا تعدها شيئا منفصلا عنه . ولم يعرض قواعد هذه العلوم ، بل عرض آراء العلماء فى هذه القواعد ، وما استحسنه النقاد منها وما استهجناه^(٢) .

وقد تناول المؤلف فى هذا الكتاب عددا كبيرا من الموضوعات عالجاها النقد العربى بعد أن تكلم فى موضوع النقد الأدبى ، فتكلم فى نقد الشعر وأغراضه ، وبناء القصيدة ،

(١) مقدمة النقد المنهجى عند العرب : ب (مطبعة الفكرة - القاهرة ١٩٤٨ م) .

(٢) راجع (أسس النقد الأدبى عند العرب) ١ - مكتبة نهضة مصر - القاهرة ١٩٥٨ م .

ومقاييس نقد المعنى والألفاظ ، وتقويم الشعراء ، ثم انتقل إلى النشر ، فدرس أنواعه ومقاييس نقدها عند العرب .

وكذلك ألف الدكتور طه الحاجري كتابا في تاريخ النقد عند العرب ، وألفت الدكتورة عائشة عبد الرحمن كتابا بعنوان « قيم جديدة » حررت فيه بعض القضايا الأدبية التي تتصل بالعصور المتقدمة ، وألف الدكتور شوقي ضيف كتابا في « النقد » . وكل هذه الآثار تبرز الفكرة العربية في الفن الأدبي .

وقد ألفت بعض الكتب التي تتناول مراحل أو شخصيات نقدية ، ومنها كتابي « دراسات في نقد الأدب العربي » درست فيه حياة النقد وآثار النقاد ومناهجهم من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث . وكذلك كتابي الذي سميته « أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية » وقد درست فيه البلاغة والنقد قبل أبي هلال ، ومنابع بلاغته ونقده ، وشرحت منهجه ونظريته في اللفظ والمعنى ، ورأيه في الأخذ وضروبه ، وجهوده في البلاغة ومقاييسه في النقد الأدبي .

ومنها كتابي « قدامة بن جعفر والنقد الأدبي » الذي درست فيه حياة قدامة وآثاره ، وشرحت منهجه الجديد في نقد الشعر ، وبينت تأثيراته العربية واليونانية ، ووازنت فكرته النقدية بأفكار سابقة ومعاصرة ، ووصلت موازينه في نقد الشعر العربي بموازين النقد الحديثة .

ومن الآثار التي تعرضت لشخصيات النقاد العرب كتاب « ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد » للدكتور محمد زغلول سلام ، وكتاب « ضياء الدين بن الأثير ومقاييسه النقدية » للدكتور عبد الرحمن شعيب ، وكتابان عن « عبد القاهر الجرجاني » أحدهما للدكتور مصطفى ناصف ، والآخر للدكتور أحمد أحمد بدوي .

ومن تلك الجهود التي بذلت في استخراج أصول النقد ومبادئه عند العرب كتاب « نقد الشعر في الأدب العربي » الذي ألفه نسيب عازار ، وحاول فيه أن يدرس نقد الشعر في الأدب العربي القديم ، قال: « وهذه ناحية من نواحي البحث في أدبنا العربي تكاد تكون غير مطروقة ^(١) ، إذا استثنينا ما جاء خلال المؤلفات الحديثة في تاريخ الأدب ونقد

(١) طبع هذا الكتاب سنة ١٩٣٩م من منشورات دار المكشوف في بيروت ، وكانت المصنفات التي تتناول هذا الجانب قليلة نسبيا ، ولكنها نشطت بعد ذلك نشاطا ملحوظا .

الشعراء من الأقوال المجملة التي اقتضاها استيفاء البحث ، أو أدى إليها مساق الكلام ، وقد تناولنا فيه نشوء النقد وتطوره ، ثم عرضنا صورة عامة لأشأت آراء النقاد ومذاهبهم في تحديد مزايا الشعر وقياس جوده ورديئه ، ولم نرم إلى مناقشة هذه الآراء والمذاهب ، وإنما توخينا أن نجمع أظهر ما يعبر عنها ، ويسعفنا على تفهم أذواق أصحابها وأساليبهم في نقد الشعر والشعراء ^(١) .

وقد كتب المؤلف توطئة لبحثه تكلم فيها عن الفن والشعر ، وغاية الشعر ، والقالب والمادة في الشعر ، وطبقات الشعراء ، ومهمة الناقد . ثم درس نشوء نقد الشعر وتطوره في الأدب العربي ، وجعله ثلاثة أطوار : طور الرواة ، وطور علماء اللغة ، وطور التأليف . وانتقل إلى مقاييس نقد الشعر ، فتكلم عن جمال الألفاظ وجمال المعاني ، وعن سلوك المناهج التقليدية ، والإصابة في التشبيه ، ووحى الطبع ، والعاطفة الصادقة ، وغاية الشعر .

- ٥ -

ومن الاتجاهات الجديدة في النقد المعاصر محاولة البحث عن العوامل الأجنبية والتيارات الغربية التي كان لها شيء من التأثير في اتجاهات الأدب والأدباء ، أو بعبارة أخرى دراسة المؤثرات الخارجة عن نطاق البيئة في أعمال بعض الأدباء ، أو في ظهور أو ازدهار بعض الفنون الأدبية ؛ ودراسة الأدب العربي دراسة مقارنة تصله بالآداب التي أثرت فيه أو تأثرت به .

ومن أهم الكتب التي تذكر في هذا الصدد كتاب الدكتور إبراهيم سلامة الذي سماه « تيارات أدبية بين الشرق والغرب : خطة ودراسة في الأدب المقارن » وفيه محاولات كثيرة لتفسير كثير من الظواهر الأدبية والنقدية عند العرب على أساس من الدراسات النفسية ، وقياسها بمقياس عالمي موحد ؛ ويشير في أكثر المناسبات إلى المؤثرات النفسية والخارجية في كل ظاهرة من تلك الظواهر ، ويشرح في إفاضة القوانين النظرية للتأثير الخارجي ، ويلتمس لها أمثلة للتطبيق من الأعمال الأدبية العربية . ومن أمثلة ذلك كلام المؤلف في « قانون تلاقى المدينتين » وشرحه لوجوه هذا التلاقى بين المدينتين الفارسية والعربية ، وأثر هذا التلاقى في نواح من الأدب العربي ، في مثل قوله : تلاقى المدينتان الفارسية

(١) نقد الشعر في الأدب العربي (لنسيب عازار) ص ٧ .

والعربية ، فقاومت المدنية الفارسية أول الأمر ، وأشد ما كان وقوفها أمام الأمويين الذين كونوا دولة عربية محضة أساسها العصبية العربية ، والتعصب للعرب ، واعتبار الموالى طبقة خارجة عن الدائرة العربية .. ولم ينس الفرس ما أصابهم فى معركة القادسية .. فدخلوا الإسلام مخلصين لحاضرهم ، ومخلصين لماضيهم وتجمعوا حول أبى مسلم الخراسانى ، لينتقموا من الأمويين، ولأنهم يرون أن الخلافة من الملك ، وأن أولاد على أحق بها من أولاد معاوية .. عرف العباسيون للفرس هذه اليد ، وعرفوا ما هم عليه من الثقافة العربية ، وأكبوا على دراستها والتعمق فيها علما وأدبا ، ولكنهم لم يكونوا لينسوا ثقافتهم الأولى وأصولهم القديمة يتعالون باسمها ، ويفتخرون على العرب بها . فهذا بشار بن برد الشاعر الفارسى الأصل ، العربى اللسان والمربى ، كان شعوبيا يتعصب للفرس ، وينكر الولاء ، ويفرى الموالى بالخروج على سادتهم أنفة وتكبيرا ، بل اعتزاز بأصل كريم ، وكان يسره على رغم صلته بالعرب ومماجدتهم فى خاصة ثقافتهم أن يفتخر بفارسيته ، وأن يفتخر بملوك آبائه :

ورب ذى تاج كريم الجد كآل كسرى ، أو كآل برد .

ولقد أجاب الخليفة المهدى لما سأله يوما : « فيمن تعتد ؟ » فقال له « أما اللسان والزى فعرييان ، وأما الأصل فعجمى » ! ثم أنشد :

ألا أيهذا السائلى جاهدا ليعرفنى ، أنا أنف الكرم
نمت فى الكرام بنى عـامر فروعى ، وأصلى قريش العجم

ولم يفت بشارا أن يغمز الخليفة بهذه الجملة « وأصلى قريش العجم » ليقول له : لست فارسيا فحسب ، بل من السنخ الكريم فى فارس ، كما أنك لست عربيا فحسب ، ولكن من الأرومة الكريمة فى قريش . وأحيانا يذكر عقائده الفارسية على رغم إسلامه .

وعندما يتحدث المؤلف عن أبى نواس يرى أن الشاعر العربى لا يعرف الحياة كما يعرفها هذا الفارسى الأصل ، لأن العربى يسأل عن الأطلال والرسوم ، أما أبونواس فيسأل عن الندمان والشرب والساقين . والشاعر العربى يبكى الماضين من قبائله ، وقبائله من الأعراب . والشاعر العربى يسأل عن الموت والأموات ، أما أبونواس فيسأل عن الحياة والأحياء .. إلى أن يقول : « تلك الزعات الجديدة فى الأدب التى رأيناها فى شاعرين من أكبر الشعراء الذين تأدبوا بالثقافة العربية ، وحفظوا فى أنفسهم نوازع ميولهم نحو الفارسية تؤكد ماسبق أن قررناه من

التقاء الثقافتين : وجوم أول الأمر يظهر على الثقافة القديمة الضعيفة ، وتردد بين ماض عزيز وحاضر غالب ، أيمتفظون بهذا الماضى ، وفى الاحتفاظ به إنكار للواقع ؟ أم يسايرون الحضارة الطائفة ، وفى مسايرتها جملة إنكار للذات ؟ ! لم يبق إلا أن يترك المجال مفتوحاً لهذا القانون الاجتماعى يجرى إلى غايته : يتقرب القوى من الضعيف^(١) .

ويشير المؤلف إلى الناحية النفسية وخصوصيتها التى تقف أمام الأدب المقارن من ناحية العاطفة وناحية التصوير فالعاطفة بعد أن درسها علماء النفس دراسة شعورية وغير شعورية ازدادت تعقداً ، واتضح أن الناس تختلف فيها وفى دوافعها اختلافاً كبيراً يمنع من اتصالها ، ويمنع تنقلها من فرد إلى فرد ، بله تنقلها من أمة إلى أمة .. وعلى الرغم من ذلك فالعلماء مجمعون على أن العنصر الاجتماعى فيها يساعد على تشعبها وتنقلها من أديب إلى أديب ، ومن أمة إلى أمة ، أما التصوير وما يتطلبه من المجاز والتشبيهات والاستعارات فقد أثبت المؤلف أن صعوبته ليست من التأبى بالدرجة التى يتصورها بعض الذين كتبوا فى الأدب المقارن . فمن السهل أن يجتمع الناس مع اختلاف بيئاتهم على تشبيهات واحدة توحد بين الآداب ، ومن السهل إذا اختلفت البيئات التى تملأ العبارات أحياناً أن يحتال للعبارة بما يقرب بيئتها المنقولة منها إلى الناقلة لها . ويشير إلى رأى ناقد عربى كبير فى قوله : وقد أمدنا أديب جليل من أدباء الملة هو عبد القاهر الجرجاني ببحث ممتع لم نتخرج علمياً أن نسميه « نظرية عبد القاهر فى الترجمة » فقد علمنا كيف نحتال للاستعارة المنقولة حتى تصح ، فالصخرة والصفة لا يمكن أن نقول عنها « خرقت الصخرة ، أو خرقت الصفاة » ولكن الشاعر العربى احتال لها ، وأوردها إيراداً جميلاً لما قال :

وفى يدك السيف الذى امتنعت به صفاة الهدى من أن ترق فتخرقاً
فخرقت الصخرة لما رققها الشاعر بهذه العبارة الرقيقة . فلنا إذن أن نقول « تجمدت
العداوة بينى وبينه ثم أخذت تنماع » إذ قال الإنجليزى « انكسر الثلج بينى وبينه Breaking
theice » ، ولغتنا العربية تساعد على ذلك ففيها (يبس الثرى بينى وبينه) وهى من الجمل
التي تملئها الطبيعة^(٢) .

(١) تيارات أدبية بين الشرق والغرب ١٧١ (مطبعة نجيب - القاهرة ١٩٥٢ م)

(١) المصدر السابق ٢٥٤ .

وعلى هذا النحو من الدراسة الممتعة والآفاق الخصبة الواسعة فى بحث العوامل الظاهرة والخفية فى الأدب واتجاهاته المقاربة والمباعدة مع العناية بالأدب العربى ، واتخاذة مادة للدراسة والتطبيق ، يمضى هذا التأليف الفريد إلى غايته .

وكذلك ألف الدكتور محمد غنيمى كتابا عن (ليلى والمجنون) فى الأديين العربى والفارسى وموضوعه دراسة هذه الحياة الأدبية العاطفية ، وما كان لها من تأثير فى الأدب الفارسى ، وقد تركز هذا التأثير العاطفى كما يرى المؤلف حول مجنون ليلى الذى كان رمزا للعذريين فى الأدب الفارسى ثم فى تلك الآداب الاسلامية ، كما كان فى جانبه الأسطورى نموذجاً للحب الصوفى فى تلك الآداب جميعاً^(١) وكذلك ألف كتابا فى « الأدب المقارن » درس فيه نشأة هذه الدراسة فى الغرب وفى بلادنا ، ثم تكلم فى بحوث الأدب المقارن ومناهجها ، فعالج عالمية الأدب وعواملها ، والأجناس الأدبية الشعرية والنثرية ، والمواقف الأدبية والناذج البشرية ، وتأثير أدب من الآداب فى الآداب الأخرى ، وأنواع المصادر ، والمذاهب الأدبية التى عرض منها فى إيجاز المذهب الكلاسيكى ، والرومانتيكى ، والبرناسى ، والواقعى ، والرمزى .

وقد اعتمد المؤلف فى جل ما كتب فى الأدب المقارن على الترجمة من كتابات المتخصصين فى الأدب المقارن من الفرنسيين ، وفى مقدمتهم « فان تيجم » و « جويار » .

وألف نجيب العقيقى كتابا سماه « من الأدب المقارن » وقد درس فيه العوامل المشتركة والمؤثرات النفسية فى الأدب ، فدرس عناصر الأدب المنظوم : الشعور ، والجمال ، والمثال ، والخيال ، والإلهام ، والكلام ، باعتبارها أسسا لجمال الفن الشعرى ، وعوامل للتأثر به . ثم درس فى الفصل الثانى فنون الغزل والوصف والمدح من فنون الشعر العربى ، وقد جعل المؤلف تلك العناصر الأولى التى يتألف منها الشعر طريقة يطبقها على هذه الأغراض المعينة من الشعر العربى ، فى غير قصد إلى إكراهه على مقاييس الفرنجة وعنتها .. ثم يقول إننا « قد نخرج من المقارنة فإذا بأغراضنا لم يتناولها شعراؤنا كما يتناول شعراء الفرنجة أغراضهم ، ولا على نمطهم ، وما فى ذلك تعبير أو ضعة ، ولكن إذا اقتنعنا بأن مافاتنا هو من صميم الآداب العالمية ، وأتينا خليقون بأن يكون لنا أدب عالمى ، فلا ضير علينا من بعد إذا استكملناه بها وعلى نمطها^(٢) ..

(١) انظر (الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية : ليلى والمجنون فى الأديين العربى والفارسى) ص : ب

(٢) نجيب العقيقى : فى الأدب المقارن ٦٠ (دار المعارف - القاهرة ١٩٤٨ م) .

وحين اتسعت منافذ الثقافة ، وازداد اتصالنا بمختلف الحضارات ومصادر الثقافات عن طريق الرحلات وتبادل المطبوعات وترجمة آثار التفكير العلمى والفنى إلى اللغة العربية اتجه التفكير النقدى إلى الموازنة بين الآداب العربية والآداب الأجنبية . وبين أسس النقد وأصوله عند العرب وأسس وأصوله عند غيرهم . وقد برز هذا الاتجاه فى أكثر ماكتب عن الأدباء المعاصرين ، ولا سيما أولئك الذين عنوا بفنى القصة والمسرحية سواء أكانت تلك الكتابات تعقيباً على بعض الآثار فى مقالات صحفية أو مجلات أدبية أو فى كتب ودراسات مستفيضة . وقد وجد أولئك النقاد فى هذا الميدان خصباً وسعة ، فكان من هذه المقارنات ما هو صحيح إذ وجدوا معالم شبه حقيقية ، ومنها ما بدا فيه التعسف ومحاولة وصل أفكار بأفكار لاعلاقة لها بها .

فلم يقف النقد الأدبى المعاصر عند حدود الأدب العربى طريفه وتليده ، وعند حدود الإفادة من الجهود المتواصلة التى بذلها النقاد العرب فى مختلف العصور ومحاولة تقديرها ، بل إنه أخذ ينشد لنفسه رحاباً أوسع ومجالات أعم وأشمل ، فنظر فى الآداب الأجنبية قديمها وحديثها ، وفى النقد الأدبى منذ شرع له أرسطو من آلاف السنين إلى اليوم ، وقاس الأدب العربى بتلك الآداب الأجنبية ، كما وازن بين أصول النقد عند العرب وعند غيرهم من القدامى والمحدثين ، وضم إلى مقاييس العرب كثيراً من المقاييس التى عرفها عند الأجانب ، وحاول أن يبنى لنفسه صرحاً ثابت الدعائم بين صروح النقد العالمى ، وأن يشيد بالأدب العربى ويصفه بالأصالة ، ويدفع عنه ما يوجه إليه أعداؤه من الحملات ، أو يصفه بالضعف والقصور عن بلوغ شأو الآداب الأجنبية ، ويصحح الأخطاء التى كثيراً ما يقع فيها النقاد من الشرقيين والغربيين بسبب جهلهم بالأدب العربى وطبيعته ، والعوامل المؤثرة فيه.

ومن الأمثلة الكثيرة التى تدل على نشاط ويقظة النقاد فى هذه الناحية ، ما كتب العقاد فى التعقيب على ماجاء فى كتاب « الإسلام والعرب » للكاتب الغربى « روم لاندو » ، الذى قال فيه إن الأدب العربى لم يخلق شخصيات فنية بارزة متفردة مثل هاملت أو دون كيشوت أو اما بوفارى أو آنا كارنينا أو فاوست ، أو غيرها من تلك الشخصيات التى إذا ذكر اسم واحدة منها طفرت الى الذهن صفات خاصة ومدلولات معينة . ويعلل الكاتب ذلك بأن الإسلام ينظر للإنسان نظرة جماعية مطلقة بعيدة عن تلك النظرة الفردية التى تنظر بها الأيدولوجيات الغربية إلى الإنسان ..

ويعقب العقاد على هذا الرأي بأن هذا الكاتب يخطئ إذا فهم أن الإسلام ينظر تلك النظرة إلى الشخصية الإنسانية ، لأن تواريخ العرب تحفل بالشخصيات المتميزة التي تعتبر كل شخصية منها عنواناً لخلق من الأخلاق ، أو لطائفة متعددة من الشرائع الإنسانية . فليس في تواريخ الغرب نماذج للأخلاق كنماذج الأحنف وحاتم وعنترة والشنفرى ومعن بن زائدة والحجاج وأشعب وحلاق بغداد وغيرهم في الدلالة على الأطوار الإنسانية التي يتسم بها الفرد بين الجماعة .

ولما ظهرت القصص العربية قبل ظهور القصص عند الأوروبيين كانت شخصياتها الأسطورية أوفر وأوضح من شخصيات الأبطال في أمثال هذه القصص المتأخرة ، كما يعرف كل من اطلع على حكايات ألف ليلة ، وسيف ابن ذى يزن ، وذات الهمة ، وحزرة البهلوان ، والظاهر بيبس ، وغزوات بنى هلال ، وسائر هذه القصص التي ازدحمت بنماذج الشخصيات في الشجاعة والدهاء والفكاهة وغرابة الأطوار . ومثلها تلك الشخصيات التي أبرزتها مقامات البديع والحريري ، وعرضت فيها نماذج التجار والأمراء والأدباء المحتالين بالأدب على المعاش ، ونماذج الأزواج والزوجات بين مختلف الطبقات .

وهناك نوع من « الشخصيات » الفنية لاشك في كثرته وشيوعه بين الغربيين ، ولا في قلته وإهماله بين قراء العربية من أبناء الأجيال الماضية ، ونعني بهذا النوع من « الشخصيات » الفنية أبطال الملاحم الأسطوريين منذ أيام اليونان واللاتين .

ولكن هذه الملاحم لم تظهر في اللغة العربية لأن موضوعها لم يظهر في تاريخ العرب القديم ، لا لنقص في الخيال ، ولا لقصور في التصوير النفساني كما خطر لبعض الواهين من نقاد الآداب الأوربية . وموضوع الملاحم كما لا يخفى هو موضوع الحروب « الأسطورية » التي كانت تدور بين الأرباب وأبطال الإنس والجن من أنصاف الأرباب في عرف الأقدمين ، وكلها حروب وقعت بين أمم الملاحم وبين الأمم « الأجنبية » عند اصطدام الفريقين . ولم تكن في تاريخ العرب الأوائل وقائع من هذا القبيل ، ولا كانت لهم تواريخ خرافية توغل في القدم وتختلط بها الحوادث بتلفيقات الخيال ، وإنما كانت أخبارهم كلها عن حروب قبائلهم وعن الأزمنة التي يحفظها روايتهم ، ولا توغل وراء التاريخ إلى عهود الأسطورة والخرافة ^(١) .

هذا مثل واحد يضع أمام أعيننا تلك الحقيقة الماثلة في عدد من النقاد المعاصرين -

(١) العقاد (اليوميات) ١ / ٣١٥ .

والعقاد منهم فى الطليعة - الذين امتازوا بالفهم الصحيح والمعرفة الواسعة بأحوال الأمم والجماعات ، والتصرف فى الفنون والآداب ، مما يعدّ بحق مفخرة للأدب العربى والنقد الصحيح .

ومثل آخر فى محاولة وصل مناهج النقد عند الأوربيين بمناهج النقد عند العرب ، ويجد مثل هذا البحث أو تلك المحاولة أروع صورها فى كتاب الأستاذ محمد خلف الله أحمد « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب وتقده » فهو بعد أن يشير إلى طائفة من أعلام النقد الأوربى الذى برعوا فى هذا المنهج يذكر فى صراحة الواثق أن الوجهة النفسية فى دراسة الأدب « ليست وليدة العصر الحديث إطلاقاً ، ولا مقصورة على دراسات الغرب ، ولكن هناك نماذج منها فى الدراسات العربية القديمة ، وفى الدراسات المصرية المعاصرة. ^(١) .. ثم لا يكتفى بأن يورد هذا على أنه قضية أو تنظير ، بل يتبعه بنصوص صريحة من أقوال النقاد العرب كابن قتيبة ، والقاضى الجرجانى ، وعبد القاهر ، وطه حسين ، والعقاد ، وأحمد أمين ... ثم يفيض فى أخذ أولئك النقاد بهذا المنهج ، وافتتان بعضهم فى قياس الأدب بهذا المقياس . والكتاب كله يقوم على شرح أسس هذا المذهب وأعلامه من العرب والأجانب .

وكان هذا سبيل كثيرين من النقاد ، ومن الذين كتبوا فى النقد الأدبى عند العرب أو عند غيرهم إذ حاولوا تقدير الآراء النقدية ، ووصل أطرافها ، والإشادة بالآراء الجيدة التى سبق إليها العرب ، واحتذاهم فيها غيرهم من الأجانب ، فلا تزال تحلق فى أجواء النقد المعاصر فى العالم كله ، ومن ذلك ما كتبه تعقياً على رأى قدامة بن جعفر فى حرية الأديب ، وفى تجريد الفن من كل غاية أخلاقية بقولى : هذا رأى قدامة فى الأدب وفى حرية الأديب كتبه منذ أحد عشر قرناً ، وسبق به برك « Burke » الإنجليزى الذى ألف رسالة عنوانها « بحث فلسفى فى منشأ آرائنا فى الجلال والجمال » وقد ظهرت عام ١٧٥٦ ويقول لاسل أبر كرومبى عن إصراره فيها على أن يكون الحكم على الشعر بحسب تأثيره فى العاطفة : إنه أول مناداة بحقوق المذهب الحر فى النقد الأدبى ، أى النقد بمقتضى المقياس الذاتى الصرف » ثم قلت : « ولا تزال نظرية قدامة فى تجريد النقد الأدبى من المقاييس الأخلاقية تشغل بال المعاصرين ، ولا يزال أكثر النقاد على رأى قدامة ، ومنهم

(١) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب وتقده : ١٩

الأستاذ « كروتشه » الذى يؤكد أن الفن فى حل من كل تمييز أخلاقى ، لا لأنه وهب ميزة التحلل ، بل لأنه لاسيلى إلى انطباق التمييز الأخلاقى عليه . فقد تعبر الصورة عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورة نفسها ، من حيث هى صورة ، لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية ^(١) ...

☆ ☆ ☆

وقد ظهر عدد كثير من كتب النقد الأدبى التى درست هذا النقد دراسة واسعة الجوانب ، وشرحت أصول الأدب ونظرياته ومبادئ النقد ومناهجه ، وقد ضم كثير منها الفكرة العربية إلى جانب الفكرة الأجنبية واستنبط منهما قواعد موحدة ، وليس يعنى هذا أن هذه المبادئ أو القواعد كانت غريبة عن تلك الأصول والقواعد ، ولكن الجديد فى هذه الدراسات هو تنظيم البحث ، وجعله يدور حول فكرة واحدة أو أفكار موحدة ، حتى إذا استوفى الكاتب بحثه فيها ، انتقل إلى غيرها من الأفكار مازجا الفكرة بالفكرة ، ومكونا منهما أصلا من أصول الأدب ، ليكون هذا الأصل مقياسا من المقاييس النقدية التى يقاس بها الأدب .

وفى طليعة تلك الآثار كتاب الأستاذ أحمد الشايب « أصول النقد الأدبى » الذى درس فيه معنى الأدب وطبيعته وعناصره وأقسامه وعلومه ، ووظيفته فى الحياة، والعوامل المؤثرة فى حياة الأدب من المكان والزمان والجنس والطريقة التاريخية والطريقة النقدية فى دراسة الأدب .

وكان الباب الثانى من هذا الكتاب للتعريف بالنقد الأدبى وموضوعه ، وأتى فيه بخلاصة تاريخية للنقد اليونانى والنقد العربى ، وتكلم فى الذوق الأدبى وعناصره وأقسامه، والعوامل المؤثرة فيه ، وفى النقد وضرورته، ومنزلته بين العلم والفن ، ووظيفته .

ودرس فى الباب الثالث بعض مقاييس النقد الأدبى ، فدرس ذاتية النقد وموضوعيته ، وقد عقد فيه فصلا للكلام عن العاطفة ومعناها ، وعن العاطفة الأدبية وأساسها وتقسيمها ، ومذاهب العرب والفرنجة فى ذلك ، ومقاييس العاطفة ، وهى الصدق والقوة والاستمرار والشمول والسمو . ثم فصلا للخيال تكلم فيه عن أنواعه وقيمه ومقاييسه ، وفصلا للحقيقة ومنزلتها فى الأدب العام والخاص ، ومقاييسها النقدية ، وعن الأفكار وجدتها وصحتها والواقعية والمثالية والواقعية والخيالية ، وفصلا للصورة الأدبية وخواصها ، والصلة بين اللفظ

(١) راجع كتابنا (قدامة بن جعفر والنقد الأدبى) ص ٢٨٩ من الطبعة الثالثة - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٩ م .

والمعنى ، ولغتي العقل والعاطفة ، ومقياس الصورة الأدبية ، والأسلوب وصفاته ، وعلاقته بالموضوع وبالأديب .

وخصص بابا للسرقات الأدبية ، وبابا للموازنة الأدبية . وبابا لدراسة الشعر ، وعناصره ، وأقسامه عند الغربيين وعند العرب وأوزان الشعر وقوافيه . وبابا لدراسة النثر وأقسامه عند الفرنجة والعرب .

ومن هذا العرض السريع نتبين سعة الجوانب التي تناولها هذا الكتاب ، ورجع فيها إلى عدد كبير من المصادر العربية القديمة والحديثة، وعدد من المراجع الأجنبية ، مع الموازنة بين الفكرتين ، وإبراز المبدأ المشترك الذي يستفاد من كليهما .

وكذلك ألف الأستاذ الشايب كتابه « الأسلوب : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب لأدبية » درس فيه البلاغة وتعريفها عند العرب والفرنجة وعلومها وموضوعها في الباب لأول .

وفي الباب الثاني درس الأسلوب وعناصره ، ودرس في الباب الثالث الأسلوب العلمى والأدبى ، وتكلم في أسلوب الشعر وخواصه من الوزن والقافية . والكلمات والصور والتراكيب والعبارات ، وعرض لاختلاف أساليب الشعر باختلاف الانفعالات التي يعبر عنها وشخصية الشاعر والفنون الشعرية ، ثم انتقل إلى اختلاف أساليب النثر ، فتكلم عن الأسلوب العلمى ومقوماته ، وأساليب المقالة والتاريخ والسيرة والمناظرة والجدل والتأليف ، ثم الأسلوب الأدبى فى الوصف والرواية والمقامة والرسالة والخطبة . وفى الباب الرابع درس علاقة الأسلوب بالموضوع وبالكاتب وشخصيته ودلالته على تلك الشخصية . ودرس فى الفصل الخامس صفات الأسلوب وهى الوضوح والقوة والجمال .

وهذه الدراسة توضح إلى حد كبير أصول الأساليب ، وهى أصول مستقاة من طبيعة الفن الأدبى وتقاليده ، وتعد فى ذات الوقت مقاييس تقاس بها الأساليب ، ويحكم بمقتضاها عليها بالإجادة أو التقصير . كما أن هذه الدراسة لاتختص بعصر دون عصر ، لأنها تصل إلى الوقت الحاضر ، وإلى أعلام الفن الأدبى فى الزمن الذى نعيش فيه ، ولاتقتصر الإفادة فيها على المراجع العربية دون غيرها من المراجع الأجنبية التى تؤيد الفكرة أو توضحها أو تصححها .

ومن تلك الآثار كتاب « النقد الأدبي : أصوله ومناهجه » الذى ألفه سيد قطب وقد ذكر فى مقدمته وظيفة النقد الأدبي ، كما أوضحها فى هذا الكتاب ، وهى تلخيص فى تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمه التعبيرية والشعورية ، وتعيين مكانه فى خط سير الأدب ، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي فى لغته ، وفى العالم الأدبي كله ، وقياس مدى تأثيره بالمحيط وتأثيره فيه ، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية . وكشف العوامل النفسية التى اشتركت فى تكوينه والعوامل الخارجية كذلك^(١) .

وقد درس المؤلف فى هذا الكتاب العمل الأدبي الذى عرفه بأنه « التعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية » ثم شرح هذا التعريف ، وانتهى إلى أن الموضوع ليس مناط الحكم ، وأهدافه العقلية أو الاجتماعية أو السياسية ليست هى الغاية . إنما التصوير المعبر الموحى ، والانفعال الناشئ عن هذا التصوير ، هما الغاية الأولى والأخيرة وهما اللذان يحددان موضع التعبير . إن كان فى فصل الأدب ، أو فصل العلوم ، أو فصل الفلسفات^(٢) . ثم ينتقل إلى شرح القيم الشعورية والقيم التعبيرية فى العمل الأدبي ، ويشرح من فنونه القصة ، والأقصوصة ، والتمثيلية ، والترجمة والسيرة ، والخاطر ، والمقالة ، والبحث . ثم يتناول بالدرس مناهج النقد الأدبي ، وهى المنهج الفنى ، والمنهج التاريخى ، والمنهج النفسى ، والمنهج التكاملى .

وأفاد المؤلف فى دراسته من كثير من الكتب والفصول المتفرقة فى الصحف والمجلات ، مضافا إليها قراءاته السابقة ، وهى تكاد تشمل كتب البلاغة والرواية والنقد فى المكتبة العربية قديما وحديثا ، كما أفاد من بعض المراجع الأجنبية التى ترجمت إلى اللغة العربية .

ومن هذه الآثار كتاب الدكتور محمد مندور « فى الأدب والنقد » وهو - كما يقول المؤلف - خلاصة فى الأدب والنقد ، راعى عند كتابتها ألا يثقلها بالتفاصيل ، حتى لا تختلط معالمها ؟ ولا تتعقد سبلها^(٣) . وقد درس فيه أنواع النقد الأدبي ، الذاتى ، والموضوعى ، والعلمى ، والتاريخى ، واللغوى .

(١) (النقد الأدبي : أصوله ومناهجه ه (دار الفكر العربى - القاهرة ١٩٤٧ م) .

(٢) فى الأدب والنقد ص ٣ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٩ م) .

وأورد لمحات من تاريخ النقد عند اليونان وفي العصور الحديثة ، وعن المذاهب الأدبية : الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والواقعية ، والطبيعية ، والرمزية ، والفنية . وعنى المؤلف بالنقد المسرحى ، فتكلم عن طبيعة المسرحية اليونانية ، والمسرحية اللاتينية ، والمسرحية فى القرون الوسطى وفى عصر النهضة ، وعن الدراما والكوميديا ، والمسرح الحديث .

كما كتب الأستاذ أحمد أمين فى كتابه « النقد الأدبى » فصولا عن أشهر المذاهب الأدبية فى أوربا ، وأشهر نقادها ؛ فتكلم عن الكلاسيكية والرومانتيكية فى دراسة تحليلية ، كما تكلم عن مدرسة الجمالين ، وعن المذهب الرمزي ، ذاكرة أعلام كل مذهب من تلك المذاهب ، وقال إنه اقتصر فى دراسة تاريخ النقد الأوربى على العصور الوسطى والعصور الحديثة ، لأنها أكثر اتصالا بأدبنا وأمس بحياتنا^(١) ، وقد أفاد فى كتابة هذه الدراسة من كتاب « تاريخ النقد » لسانتسبرى ودائرة المعارف البريطانية وغيرهما من المصادر الأجنبية ، وكذلك ألف الدكتور محمد غنيمى كتابا عن « الرومانتيكية » والدكتور درويش الجندى كتابا عن « الرمزية فى الأدب العربى » .

وألف فى « المذاهب النقدية » الدكتور ماهر حسن فهمى وقد أشار إلى الكتاين الوحيدين اللذين تناولوا هذه المذاهب ، ووصفها بأنها صورة هذه المذاهب فى ذهن مؤلفيها ، فسيد قطب فى كتابه « النقد الأدبى » يجمع بين المذهبين الكلاسيكى والتأثرى ، ويسمىها المذهب الفنى على ماينهما من اختلاف شديد فى الأصول النظرية ، وفى التطبيق العملى ، ويكتفى فى أكثر الأحيان بنقدنا العربى ثم يختم كتابه بما يسميه « المذهب التكاملى دون أن يحاول توضيح هذا المذهب . وأحمد أمين يعرض للنقد العربى والأوربى فى كتابه « النقد الأدبى » عرضا لاتضح فيه المذاهب ، ولكنه يلتفت إلى النقاد أكثر من التفاته إلى المذاهب التى قد تجمعهم على اختلاف بيئاتهم .

ولذلك رأى الكاتب أن الموضوع فى حاجة إلى تتبع جذور هذه المذاهب المعاصرة فى نقدنا العربى أو فى النقد الأوربى ، حتى أصبحت مذاهب متكاملة لها أسسها النظرية ومحاولاتها التطبيقية . فتكلم عن المذهب الكلاسيكى والمذهب التأثرى والمذهب التاريخى ، واختتم هذه المذاهب بالمذهب التصويرى الذى التقطه من النقاد العربى والأوربى ، وحاول توضيح مقاييس هذا المذهب ، كما حاول التطبيق العملى له .

(١) النقد الألبى للأستاذ أحمد أمين ص ٢٦٧

واشتمل كتاب « فى أصول الأدب » الذى ألفه أحمد حسن الزيات على دراسة للرواية المسرحية فى التاريخ والفن ، وأنواع الرواية : المأساة ، والملهاة ، والمأساة العصرية أو الدراما ، والملحمة ، مع تحليل واف لأشهر أنواع الرواية قديما وحديثا ، وتعريف بأصول كل نوع من تلك الأنواع . ودرس الدكتور محمد غنيمى فى كتابه « المدخل إلى النقد الأدبى الحديث » نقد أرسطو فى الشعر والخطابة وأسلوب كل منهما ، كما درس بعض قضايا النقد الأدبى عند العرب ، فتكلم فى الأجناس الأدبية ، وتنظيم أجزاء القول ، والأهداف الإنسانية للأدب ، والوجوه البلاغية فيه ، واللفظ والمعنى ، ثم انتقل إلى النقد الحديث ، فدرس بعض قضايا كالوحدة والصياغة والالتزام فى الشعر ، ثم انتقل إلى القصة ، فدرس تطورها والحكاية فيها وأشخاصها وأسلوبها .

☆☆☆

وقد رأيتُ أن أكثر الدراسات التى كتبت عن أدب اليونان وتقدهم جاءت على صورة استطرادات ، أو مقدمات شغلت حيزا محدودا من تلك الدراسات ، أو مسّت بعض نواحي هذا النقد ، ولم تستغرق كل جوانبه ، وهى جوانب كثيرة جديدة بالتأمل والدراسة .

ولذلك ألّفتُ كتابا مستقلا عن « النقد الأدبى عند اليونان »^(١) . وكان أكثر اعتمادى فى دراسة النقد الأدبى عند اليونان على ما نقل إلينا من الدراسات الأدبية التى كتبها اليونان أنفسهم فى فنّى الخطابة والشعر ، وهما الفنان اللذان أثرهما قدامى اليونان بالفحص والدراسة النقدية ، كما أفدت من الجهود التى كتبت فى تصوير الحياة الأدبية عند اليونان .

وقد انقسمت هذه الدراسة بطبيعتها إلى قسمين كبيرين ، عالجت فى الأول منهما حياة النقد الأدبى عند اليونان قبل أرسطو ، وخصصت القسم الآخر لدراسة نقد أرسطو ، وآرائه فى الشعر والخطابة ، وأنواع كل منهما وخصائصه الفنية ، إذ كانت آراء أرسطو ، وآراؤه فى الشعر والخطابة ، وأنواع كل منهما وخصائصه الفنية ، أهم ما تنبغى دراسته لتبيّن خصائص الأدب ومعالم النقد عندهم ، لأن هذه الآراء صورة تصوره للفن الأدبى ، وعوامل الإجابة ، وأسباب الإخفاق فيه .

ولم تفتنى الإشارة فى خاتمة تلك الدراسة إلى بعض ملامح الإفادة التى أفادها علماء

(١) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٦٧ م وصدرت الطبعة الثانية سنة ١٩٦٩ م (مكتبة الأنجلو المصرية) .

عربية فى مجال النقد العربى ، وملامح التشابه فى التفكير البلاغى بين العرب واليونان ، إذ كان هذا الربط من أهم الغايات التى ينبغى أن يعمل لها الباحثون عن أصالة الفكرة العربية ، ومدى تقبلها للأفكار الإنسانية النافعة .

✧ ✧ ✧

وإذا كان أكثر تلك الآثار التى أشرنا إليها يغلب عليها الطابع النظرى . فقد وجد إلى جانبها بعض الآثار التى عنيت بالجانب العملى أو الناحية التطبيقية على تلك الأصول النظرية والمذاهب الأجنبية ، وفى مقدمتها كتاب مصطفى عبد اللطيف السحرتى « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » الذى تتبع فيه بعض الشعراء بالنقد على النمط الأوربى الحديث ، وأوضح المذاهب المختلفة فى النقد من مذهب فنى ومذهب واقعى ، وتكلم فى مقاييس النقد الأدبى ، والأنفعالات الشعرية ، والفكر فى الشعر ، والموسيقى الشعرية ، والشعر الرمزى . ثم نقد الشعر فى مصر ، واستعرض من تقدموا كالعقاد والمازنى فى « الديوان » وكتاب « على السفود » للرافعى ، و « حديث الأربعاء » للدكتور طه حسين ، وكتاب « فى الميزان » للدكتور مندور ، وهكذا .. فكان حلقة جديدة فى النقد المعاصر .^(١)

ومن تلك الآثار النقدية التى عنيت بالجانب التطبيقى كتاب الدكتور محمد مندور الذى سماه « فى الميزان الجديد » وقد تأثر فيه بمذهب الفرنسيين فى هذا المنهج التطبيقى الذى درس على أساسه طائفة من الآثار الأدبية المصرية المعاصرة ، وطائفة من أدب المهجر الذى سماه « الأدب المهموس » وكذلك طبق مناهج النقد على أبى العلاء المعرى .. ويشير المؤلف إلى تأثره بمنهج الفرنسيين فى مقدمة كتابه حيث يقول « كنت أومن بأن المنهج الفرنسى فى معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلاها فى النفس ، وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه « تفسير النصوص » ، فالتعليم فى فرنسا يقوم فى جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الأدباء وتفسيرها والتعليق عليها ، وفى أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة والمبادئ الأدبية واللغوية بالعرض عرضا تطبيقيا تؤيده النصوص التى يشرحونها . والجامعات الفرنسية لا تلقى بها محاضرات ولا دروس عن العلوم النظرية التى تتصل بالأدب فلا نحو ولا بلاغة ولا نقد ، بل ولا تاريخ أدب فرنسى ، إنما يعالج كل ذلك أثناء شرح النصوص . ومن هنا قلما نجد فى اللغة الفرنسية كتباً فى النقد النظرى على نحو ما نجد فى اللغة الإنجليزية مثلا . هذا المنهج التطبيقى هو الذى استقر عليه رأى المؤلف ، وإن كان -

(١) راجع « النقد الأدبى » للأستاذ أحمد أمين ٤٥٦ .

كما يقول - قد نظر إلى ظروفنا الخاصة ، وحاجتنا إلى التوجيهات العامة ، فحرص على بسط النظريات العامة خلال التطبيق . كما اعتمد على الموازنات لإيضاح الفروق التي لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب^(١)

وكتاب مصطفى عبد اللطيف السحرتى « النقد الأدبى من خلال تجارىبى^(٢) » يمثل التقاء الجانب النظرى بالجانب التطبيقى ، ففيه حديث عن النقد وماهيته وتقويم عام لاتجاهاته ، ومناهجه ، وعن النقد ككشف وخلق ، والرصيد الثقافى للنقد والناقد ، ومناهج النقد ونظرياته ، وعملية النقد وكتابته ، وقوام النقد العام والمحدد . وقد تأثر بحث المؤلف بعوامل كثيرة ترفع منزلته فى عالم النقد المعاصر ، وهذه العوامل هى خبرة المؤلف الطويلة ، وتجاربه الواسعة فى عالم النقد ، ثم ثقافة أدبية عربية حصلها وغاص إلى أعماقها فى صبر وأناة ، واطلاع واسع على مختلف الاتجاهات النقدية والأدبية عند الأجانب ؛ يعاضد ذلك كله عقل مستنير ، وتواضع جم ، مع بعد عن الادعاء والغرور وهما الصفتان اللتان كثيرا ماشوهتا صفحة النقد المعاصر .

— ٧ —

ولم يتخل النقد المعاصر عن وظيفته الأولى ، وهى العناية بصحة العبارة وسلامتها من الأخطاء اللغوية والنحوية ، والإنحاء على الأدباء الذين يخرجون على أصول اللغة وقواعد الإعراب ، وقد كان ذلك من أهم الاتجاهات التى عرفها النقد العربى القديم عند ظهور الطبقة الأولى من علماء اللغة والنحو ، ويذكر تاريخ النقد العربى وقوف عبد الله بن أبى إسحاق الحضرمى فى وجه ما رآه فى شعر الفرزدق من الأخطاء فى مثل قوله :

إليك أمير المؤمنين رمت بنا هموم المنى والهوجل المتعسف
وعض زمان يابن مروان لم يدع من المال إلا مسحتا أو مجلف^(٣)

(١) فى الميزان الجديد ص أ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٤٤ م) .

(٢) من مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية (مطبعة لجنة البيان العربى - القاهرة ١٩٦٢ م) .

(٣) المسحت الهالك ، والمجلف الذى بقيت منه بقية .

فقال له ابن أبي إسحاق : على أى شئ ترفع « أو مجلف »^(١) .

وقد استمر هذا النقد فى جميع العصور نتيجة للتساهل فى استعمال الألفاظ أو الجهل بالصحيح ، ويختلف الأدباء فى تلك الصحة تبعاً لاختلاف ثقافتهم اللغوية والنحوية .

وقد وقع الأدباء المعاصرون نتيجة لهذا أو ذاك فى كثير من الاستعمالات التى لم يلتزموا فيها الحرص على سلامة العبارة والسمو بأدبهم عن تلك الأخطاء ، مع أن المفروض ابتداء فى اللغة الأدبية بل وفى غيرها أن الصحة مسلم بها ، ليجتنب الناقد فيما وراء ذلك من خصوصيات الأدب فى التعبير والتصوير . حتى لقد استطاع أحد الدارسين أن يؤلف كتاباً فى « عشرات حافظ الأدبية واللغوية والنحوية » وهو محمد عبد الباسط بركات الذى يقول فى تمهيده « إن صحبتى لديوان حافظ قد طالت .. ووجدت كثيراً من المواطن التى زلت فيها قدمه .. إن حافظاً كان فى مزلقه هذه جريئاً على اللغة ظالماً لها ، وقد أذلها لشاعريته وأخضعها لأوزانه وقوافيه فى غير مبالاة أو تحرج^(٢) »

ومن أمثلة النقدرات اللغوية فى هذا الكتاب ما نقد فيه حافظاً فى قوله :
سما فوقه والشرق جـذلان شيق لطلعتـه والغرب (خـذلان) يرقب

يريد حافظ بكلمة « خذلان » المخذول ، ولا وجود لهذه الكلمة فى اللغة العربية ، وفى القاموس المحيط : خذله وخذل عنه وخذلانا بالكسرة : ترك نصرته ، فهو خاذل وخذلته ، وهى خاذل وخذول ، ومخذول وفى المصباح المنير : خذلتته تخذيلاً ، حملته على الفشل ، وترك القتال فهو خذلة القتال فهو خذلة . وفى أساس البلاغة : هو خذال لأصحابه وخذول غير تصور .

وفى قول حافظ :

الضارب الجزية منذ (انتشى) على يراع الشاعر المبيد

فأتى حافظ بكلمة « انتشى » يريد بها « نشأ » وليس فى اللغة « انتشى » بهذا المعنى .
ففى المصباح : نشأ الشئ نشأ من باب نفع ، حدث وتجدد . وفى القاموس : نشأ كمنع نشأ

(١) راجع صفحة ١١٢ وما بعدها من الطبعة السابعة لكتابتنا (دراسات فى نقد الأدب العربى) - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧١ ، وفيه أمثلة كثيرة للنقد اللغوى والنحوى .

(٢) . عشرات حافظ الأدبية واللغوية والنحوية ١ (مطبعة مخيمر - القاهرة ١٩٥٢ م) .

ونشاء ونشأة ونشاءة حىي وربا وشب . وفى أساس البلاغة : نشأت فى بنى فلان ، ومولدى ومنشئى فيهم ، ونشأ فلان نشأة حسنة ونشأ ، وأنشئ فى النعيم ونشئ ...
وتقد حافظ فى مطلع قصيدته فى ذكرى شكسبير :

يحبيك من أرض الكنانة شاعر شغوف بقول العبقريين مغرم
فجاء بكلمة « شغوف » بمعنى محب ، والصحيح مشغوف بكذا ..

ومن الملاحظ أن هذا اللون من النقد قد خفت حدته ، وعزف عنه أكثر النقاد أخيراً ، لأنهم رأوا أن مثل هذه الأخطاء قد اتسع مجالها ، وأصبحت من الكثرة بالدرجة التى يصعب معها الإحصاء ، ولاشك أن الذين يسوغون العامة لغة للأدب أو لبعضه ، ويقبلون اضطراب العروض واختلال الموازين ليس بكبير عليهم أن يتقبلوا اللحن القليل أو الخروج على أصول اللغة فى بعض المواضع ، حتى أصبح الباحث عن مثل هذه الأخطاء فى هذا الزمان يسمى رجعيًا متأخرًا أو متخلفًا .



وبعد هذه الجولة مع النقد المعاصر فى اتجاهاته نستطيع أن نجمل القول عن هذه الاتجاهات فى تلك الكلمات :

(١) أن النقد المعاصر استطاع أن يساير الأدب الحديث ، وأن يتابعه فى نهوضه وتطوره وتجديده فى كل ناحية من نواحيه ، وفى كل فن من فنونه التقليدية، وفنونه المستحدثة .

(٢) وأن هذا النقد لم ينسَ واجبه نحو الأدب القديم ، فأعاد تقويمه ودرسه دراسة جديدة فيها كثير من التصحيح للموازين القديمة ، وربط اتجاهات هذا الأدب بالآداب العالمية التى سبقته والتى عاصرتة ، وكذلك بالأدب الحديث عربيه وأجنبيه .

(٣) وأنه جمع شمل النقد العربى القديم ، وأحيا معالنه ، فدرس مناهجه وأفكاره ونظرياته ، كما درس تطوره والعوامل المختلفة والتيارات التى وجهته أو أثرت فيه .

(٤) وأنه قوم تلك النظريات ، وأشاد بما يستحق منها الإشادة ، مشيراً إلى أسسه التى تتصل بأصول النقد العالمى الحديث ، أو التى تقف عند طبيعة الأدب العربى وخصائصه التى لا توجد فى غيره من الآداب التى كانت لها مقاييس خاصة تلائم طبيعتها .

(٥) وأنه كتب في فنون الأدب وأصولها كتباً كثيرة . يتناول كل كتاب منها فناً خاصاً من فنون الأدب في دراسة موضوعية عميقة .

(٦) وأنه عنى بالدراسات المقارنة بين الأدب العربي في عصوره المختلفة ، وبينه وبين غيره من الآداب العالمية مفسراً الظواهر الخاصة به ، والمشاركة بينه وبين الآداب الإنسانية .

(٧) وأنه أستطاع أن يفيد من التيارات العالمية في النقد الأدبي ، وأن يوحد بينها وبين أصول النقد العربي ، وأن يكون منها مزاجاً موحداً ومعالم واضحة للأدب وفنونه .

(٨) وأنه عنى بالبحث عن المذاهب الأدبية وتاريخها وأصول تقدها عند الأجانب ، مستعينا بترجمة ما كتب الأوربيون فيها ، كما حاول تطبيق أصول هذه المذاهب على بعض الأدباء العرب ؛ كما أنه لم ينس تطبيق بعض معالم النقد العربي القديم على الأدب المعاصر .



تلك إشارة الى بعض النواحي التي يجدها النقد العربي المعاصر ، ولكننا نخطيء إذا كنا نذهب إلى النقد كله يمكن أن يحظى بمثل هذا الاهتمام ، أو أنه بذلت فيه أمثال تلك الجهود ، أو أنه حقق الغايات الجليلة التي يسعى إليها النقد ، ويجد في تحقيقها ، من تمييز القيم الفنية في الأعمال الأدبية في فهم وتذوق وتجرد ، فإنه لا يساورنا الشك في أن النقد إذا كان قد ظفر بعدد من النقاد ذوي الأصالة والذوق والثقافة التي أعانتهم على التمييز وعلى حسن التقدير ، وعلى تحقيق كثير من الغايات التي يسعى إلى تحقيقها النقد الأدبي ، فإنه ابتلى بكثير ممن أقحموا أنفسهم فيه من الجهلة الأغرار ، والأدعياء المتطفلين الذين شوهوا صفحته بالآراء الفطيرة ، والأحكام المبتسرة التي ينظر فيها الدارس ؟ فيعجب ويتساءل : كيف اجتمع في هذا العصر ذلك الخليط العجيب من العالقة والأقزام ؟ وكيف استطاع أولئك الأقزام أن يصارعوا العالقة ، وأن يتطاولوا إلى سماء ذلك الفن الرفيع ؟ وكيف سمح الذوق الأدبي لتلك الأصوات المنكرة التي يفضلها تقيق الضفدع ونعيب الغراب أن ترتفع ، أو أن تختلط بالأنغام الصافية في أجواء العظمة والجمال ، وأن تتسع الصحف والمجلات والأوراق والكتب والإذاعات لتلك الغثائث التي غشاها الهوى ، وأنبات عن الجهل وسوء الطبع ؟

ولعل المتسائلين يجدون شيئاً من الجواب على تساؤلهم في شيء مما قدمناه عن النقاد وطبقاتهم في الفصل السابق ، وعن العوامل التي أتاحت لهذا النقد الهزيل سبيل النشر

والرواج ، فغدا أصحابه ينوهون بألوان من النتائج خلت من كل قيمة فنية ، ويفندون أو يهملون مثلا الفن الأدبي فى أسى حالاته ، لأنهم مأجورون قبضوا ثمن الإشادة والتنويه ، كما قبضوا ثمن التنديد أو الإغفال مالا أو أملا أو غرضا من أغراض الحياة ، وكان ذلك على حساب الأدب والفن الرفيع . وقد يجد المتسائلون شيئا من الجواب فى مثل قول الشاعر القديم الحكيم :

ولكن البــــلاد إذا اقشعرت وصوح نبتها رعى الهشيم

فقد اقتحم أولئك ميدان النقد من غير فكرة واضحة فى أذهانهم عن الأدب أو عن المثل التى يتطلعون إليها فيه ، وغدوا يتكلمون فى الأدب من غير مقاييس يعتقدونها ، ومثل يؤمنون بها . ولذلك صاروا يتخبطون فى أقوالهم ، ويترددون بين المذاهب المتباينة ، وكثيرا ماترى أحدهم يبدى رأيا ويبدى حماسة فى الغيرة عليه والدفاع عنه ، وسرعان ما تراه قد نسى ما كان قال ، فغدا يدافع بالغيرة نفسها ، وبالحماسة ذاتها عن رأى المضاد ، الذى يقف هو الرأى الأول على طرفى تقيض !

وما النتيجة ؟ إنها نتيجة مؤسفة ، كلام فى الهواء أو لغو على الأوراق ، والمؤسف أكثر من هذا أن يعد أمثال هؤلاء نقادا ، بل زعماء للنقد الذى أصبح يسومه بعض المفلسين . وأصبح الأدباء فى حيرة من أمرهم ، أى سبيل ينتهجون وما معالم الأدب الجيد الذى يرضى النقد الأدبى ويقع موقعه من أذواق النقاد ومقاييسهم ؟

وسنحاول فى الفصول التالية أن نعرض لأهم القضايا التى عرض لها النقد المعاصر لنورد فيها سائر الآراء التى تمثل الاتجاهات النقدية ، وترسم صورة واضحة لمعالم كل اتجاه وخصائص كل فكرة .

الفصل الثالث
موضوعات الأدب

حمل العصر الحديث إلى الأمة العربية كثيرا من الأسباب التي دفعت حياتهم دفعا شديدا امتد إلى أكثر نواحي الحياة العربية التي انتعشت بعد الذي أصابها من الركود في الفترة السابقة التي يؤثر بعض مؤرخي الأدب والحياة تسميتها « الفترة المظلمة » وهي تسمية ظالمة لاتمثل الواقع تمام التمثيل ، إذ أنه على الرغم من تسلط كثير من عوامل الضعف على نواحي الحياة في تلك المنطقة الواسعة الأطراف التي تمتد من الخليج العربي إلى المحيط الأطلسي ، والتي تعمرها مجموعات كبيرة من الشعب العربي - ظهرت آثار للحياة في بعض أرجائها في أثناء تلك الفترة التي يؤرخون بدأها بسقوط بغداد سنة ٦٥٦ هـ ويجعلون نهايتها الحملة الفرنسية التي يؤرخون بها بدء النهضة في هذا الجزء من العالم .

وقد تخفى بعض معالم الحياة في ناحية من النواحي لتظهر واضحة في ناحية أخرى ، أي أن البذور الصالحة التي غرست ونمت ونضجت ثمرتها في عصور القوة والحضارة العربية ، خلفت بعض البذور الصالحة التي استكنت في أعماق هذه الأمة ، تترقب الظروف المواتية للإنبات والازدهار ، أي أنها لم تمت تماما كما كان يقال .

ثم كانت من بعد دوافع النمو والتقدم كما قلت دوافع قوية أيقظت النيام وأحيت العزائم ، ونبهت الأذهان ، وبصرت العرب بضروب التقدم التي أحرزتها أمم أخرى سبقتهم إلى التقدم والنهوض .

وكان من الطبيعي أن تبدأ النهضة بحركة بعث شاملة لتلك البذور الكامنة في نفوس العرب وعقولهم ، وأن تتجدد عندهم مفاهيم الأشياء تبعا لتصورها في حياة التقدم والتطور في أضواء المعرفة الحديثة التي أخذت تشيع في هذه البلاد وتنتشر في أرجائها ، بوفود العلماء إليها من كثير من البقاع التي دبت فيها حياة العلم والمعرفة ، وانتجاع أبنائها مصادر تلك المعرفة ، وكان لذلك الاتصال أثر بعيد شمل نواحي الحياة وجهات التفكير ، كما كان للطباعة أثرها الواضح في تنشيط حركة البعث والتجديد ، بما يسرت من نشر مصادر المعرفة قديمها وحديثها .

وكذلك كانت الصحافة عاملا مهما من عوامل النهضة ، ووسيلة لبث الدعوات الإصلاحية التى قادها جماعة من زعماء الإصلاح فى السياسة والاقتصاد والعلوم والفنون .. وليس هذا المجال مقام بسط لعوامل النهضة ومصادر الثقافة فى هذا العصر ، وإنما الذى يعنينا أن الحياة العامة قد تطورت وأن أساليب التفكير والبحث عن الحقائق قد تقدمت ، وأن الاطلاع على نهضات الأمم والشعوب ، والوقوف على مابذلته من جهود ، وما أعدته للأفراد والجماعات من أسباب السعادة والكرامة والحرية والمعرفة الحقة - كل ذلك كان جديرا بأن تحتذيه الأمة العربية ، وتأخذ بأسبابه بعد أن عاشت فترات طويلة من حياتها فى سلسلة من الأمجاد التى عرفها التاريخ وحرص عليها حرصه عن كل غال نفيس من التراث الإنسانى .



وكان كل ذلك من أهم العوامل فى بعث الأدب العربى ، والعدول به عن مناهج الجامدين ، ليساير الحياة المتطورة المتجددة التى تحاول هذه الأمة أن تصل إلى درجاتها ، وتعيد سيرتها الأولى فى قيادة العالم وخدمة الإنسانية .

ثم إن كثيرا من الأدباء أنفسهم كانوا فى مقدمة أصحاب الدعوات إلى النهضة والإصلاح ، وكان أدبهم هو المعبر عما تعاني الأمة فى حياتها من آلام ، وما تتطلع إليه من آمال ، وكان هذا من أهم الأسباب فى تقدير الأدباء وإكبارهم فى مطلع عصر النهضة ، حتى بلغ أكثرهم درجة فى المجتمع وحظوة بين أبناء الأمة ، لم يظفر بمثلها كثير من الأدباء فى عصور القوة والازدهار .

وكان من الطبيعى أن تتجدد مفاهيم الأدب فى أشكاله وصوره ، وفى جوهره وسطحه ، وفى غايته ومراميه ، ومعنى تجدد المفاهيم الأدبية أو تطورها تجدد النقد الأدبى وتطوره .

وتلك المفاهيم الجديدة هى أصول النقد الأدبى الحديث كما تصورها المعاصرون ، مع التسليم بما قدمت من تعدد مناهج النقد وتباينها ، واختلاف النقاد فى ثقافتهم وعقلياتهم ، ولذلك كان من التسامح تسمية تلك المفاهيم أصولا أو قواعد ، لأنها لاتستطيع أن تصل فى عموم الفكرة إلى حد يمكن معه اعتبارها أصلا أو قاعدة ..

ثورة على الأغراض الذاتية القديمة :

وكان من أهم الموضوعات التي عالجها النقد الأدبي في هذا العصر ناحية الأغراض التي كان يعالجها الأدباء في بداية هذا العصر ، وجلها كان يدور حول ذات الأديب وما يتصل به ، إذ كان يمدح من أسدى إليه يدا أو من يتوقع أن يكون إطرأؤه وسيلة لاجتذاب نداه ، ويهجو من أغرته به عداوة أو حرم جداه ، ويرثى سراة القوم حتى يطمع الأحياء بعدهم بجميل الذكر ، فيتزلفون إليه بما يستطيعون ، ويتغزل بمن شغل قلبه ، ويصف ما أثره في نفسه ، أى أن الأديب كان المحور الذي تدور حوله تلك الأغراض . وكان لطبقة الحكام نصيب مذكور في هذا الأدب ، حتى كان لبعضهم شاعر أو أكثر يعددون مناقبه ، ويذكرون فضائله ، كما كان للخديو إسماعيل في مصر الذي اختص به شاعران هم الشيخ على الليثي والسيد على أبو النصر المنفلوطي ، وكان للأمير بشير الشهابي في لبنان الشاعر تقولا الترك والشاعر بطرس كرامة .. وتشبه بالحكام الأغنياء والسراة كالسيد سليمان إشاوى الحميري في العراق الذي اختص به الشاعر كاظم الأزرى ، حتى لقد استصوب بعض النقاد تسمية الأدب في أوائل هذا القرن ، وكل أدب ينسج على منواله إلى وقت قريب ، باسم « أدب الملوك » أو « أدب الحكام » .

ومثل هذا الأدب لم يعد يرضى أذواق النقاد في هذا العصر ، لأنه أدب ذاتي سداه ولحمته تمجيد الفرد .

ومن هنا تعالت الصيحات معلنة إنكار هذا اللون من الفن الذي يخدع الشعوب عن المطالبة بحقوقها ، ويجعل أدباءها ، وهم الطبقة التي تتطلع إليها الأنظار في الأخذ بيدها ، والتنبيه إلى حقوقها ، يلوكون هذا اللون الذي لا يخدم عقيدة ، ولا يستطيع أن يدفع حياة الأمم وتحقيق آمالها خطوة إلى الأمام .

ولعل من أقدم الأصوات التي ارتفعت في المناداة بأدب ينبع من روح الشعوب ، ويقبس من مشاعرهما ، ويدفعها في طريق الحياة الكريمة وإلى الثورة على الأغراض السائدة التي كان يلوكها الشعراء ، تلك الكلمة المجيدة أو ذلك النداء الذي وجهه الزعيم « محمد فريد » في تلك المقدمة التي كتبها لديوان « وطنيتي » الذي نظمه الشيخ على الغاياتي ، وقال فيها : « الشعر من أفعال المؤثرات في إيقاظ الأمم من سباتها ، وبث روح الحياة فيها ، كما أنه من المشجعات على القتال ، وبث حب الإقدام والمخاطرة بالنفس في

الحروب . ولذلك تجد الأشعار الحماسية من قديم الزمان شائعة لدى العرب وغيرهم من الأمم المجيدة كالرومان واليونان وغيرهم .

وليس من ينكر أن الأنشودة الفرنسية التى أنشأها الضابط الفرنسى « روجيه دى ليل » وسميت « المارسييليز » كانت من أقوى أسباب انتصار فرنسا على ملوك أوروبا الذين تألبوا عليها لإخماد روح الحرية فى مبدأ ظهورها . « لذلك كتب الكتاتيون منا كثيرا فى ضرورة وضع القصائد والأغاني الوطنية ، ليحفظها الصغار ، ويتغنوا بها فى أوقات فراغهم ، ولينشدوها فى ساعات لعبهم بدل هذه الأغاني والأناشيد التى يرددنها الأطفال فى الأزقة خصوصا فى ليالى رمضان المبارك ، كما كتبوا فى لزوم تغيير الأغاني التى تنشد فى الأفراح ، وكلها دائرة حول نقطة واحدة ، هى الغرام ووصف المحبوب بأوصاف ما أنزل الله بها من سلطان . فقد كان من نتيجة استبداد حكومة الفرد سواء فى الغرب أو فى الشرق إماتة الشعر الحماسى ، وحمل الشعراء بالعطايا والمنح على وضع قصائد المدح البارد والإطراء الفارغ للملوك والأمراء والوزراء وابتعادهم عن كل مايربى النفوس ، ويغرس فيها حب الحرية والاستقلال ، كما كان من نتائج هذا الاستبداد خلو خطب المساجد من كل فائدة تعود على المستمع ، حتى أصبحت كلها تدور حول موضوع التزهيد فى الدنيا ، والحض على الكسل ، وانتظار الرزق بلا سعى ولا عمل .

تنبتهت لذلك الأمم المغلوبة على أمرها ، فجعلت من أول مبادئها وضع القصائد الوطنية والأناشيد الحماسية باللغة الفصحى للطبقة المتعلمة ، وباللغة العامية لطبقات الزراع والصناع وسواهم من العمال غير المتعلمين ، فكان ذلك من أكبر العوامل على بث روح الوطنية بين جميع الطبقات .

ويسرنى أن هذه النهضة المباركة سرت فى بلادنا ، فترك أغلب الشعراء نظم قصائد المديح للأمراء والحكام ، وصرفوا همهم ، واستعملوا مواهبهم فى وضع الأشعار الوطنية ، وإرسالها فى وصف الشئون التى تشغل رأى العام ، وقد لاحت « وطنيتى » فى طليعة النهضة الميمونة .

« ومما يزيد سرورى أن شعراء الأرياف وضعوا عدة أناشيد وأغان فى مأساة « دنشواى » وماتشأ عنها ، وفى المرحوم مصطفى باشا كامل ومجهوداته الوطنية ، وفى موضوع قناة السويس ، وأخذوا ينشدونها فى سمرهم وأفراحهم على آلاتهم الموسيقية البسيطة ؛ وهى حركة

مباركة إن شاء الله ، تدل على أن مجهودات الوطنيين قد أثمرت ، ووصل تأثيرها إلى أعماق القلوب في جميع طبقات الأمة ، وتبشر باقتراب زمن الاستقلال ، والتخلص من سلطة الفرد بإذن الله .

« فعلى حضرات الشعراء أن يقلعوا عن عادة وضع قصائد المديح في أيام معلومة ومواسم معدودة ، وأن يستعملوا هذه المواهب الربانية العالمية في خدمة الأمة وتربيتها ، بدل أن يصرفوها في خدمة الأغنياء وتملق الأمراء والتقرب من الوزراء ، فالحكام زائلون ، والأمة باقية ^(١) .

وهذه الكلمة تمثل إلى حد كبير إحساس الزعماء والمصلحين السياسيين والاجتماعيين بالحاجة إلى الأدب والانتقاع بمواهب الأدباء في بث روح الحماسة في الشعب ، ودفعه إلى ميادين القوة والعمل . وهي في الوقت ذاته تمثل ثورة على أغراض الشعر ، واتجاهاتها نحو تعظيم الأفراد ، وإهمال الشعب بين برائن العبودية والجهل . وكان هذا الإحساس يمثل اتجاها تقديدا جديدا ، ولعل هذا الاتجاه أو لعل ذلك الأصل النقدي كان أول نقد جاد وجه إلى الأدب ، وإلى اتجاهات الأدباء .

وقد وجد هذا النقد صده في نفوس كثير من الأدباء والنقاد ، وتوالت الكلمات في تأييد هذه الدعوة ، وفي الحملة على الأدباء الذين استمروا الدوران حول أنفسهم بغية إشباع نهمهم من جيوب الحكام والمترفين . والكتاب والشعراء ، كما يقول الإمام الشيخ محمد عبده « هم حملة مصاييح الهداية بين أيدي أممهم . فإذا بعدوا عنها فلا حاجة لها بهم ولا بمصاييحهم » !

وأصبح مفهوم الشعر كما يقول الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي « ثوران الأرواح التي تهيج كالبراكين المضغوط عليها ، فتنفجر وتقذف بالنار والحمم على رؤوس الضاغطين عليها ، وسلاح الإنسانية المتبرمة تحارب به الإنسانية الظالمة ، وهو الموقظ للأمم من رقدتها ، والنافخ فيها أرواحا جديدة تطالب بحقوقها المهضومة ، وتдрأ عنها عادية الاستبداد ، والمثير في الشعوب مالها من القوى الكامنة لمقاومة ذوى الأثرة ، وهو الذي يلم شعثها ، ويجمع شتاتها ، وينهض بها ، ويخلق فيها من الضعف قوة . والشعر العصري هو

(١) محمد فريد - لعبد الرحمن الرافعي ١٨٨ .

شعور الشاعر المتولد من فعل المحيط ، كبير التأثير فى روحه ، فيبرز فى صورة ألفاظ موزونة تعرب عنه ، فلا يكون إلا صادقا لاتشينه مبالغة ، وسهلا ليس عليه من التكلف ما يذهب بصفائه وروعته ^(١) .

وقد أشار الشيخ عبد القادر المغربي إلى أثر اتصالنا بمواطن الحضارة فى إحساسنا بما ينبغى أن يتجه الشعر إلى معالجته من الأغراض ، مشيراً إلى سبق الأدباء المصريين إلى هذا الاتجاه ، بسبب سبقهم إلى ذلك الاتصال . وذلك فى المقدمة التى كتبها لديوان الشاعر العراقى « معروف الرصافى » حيث يقول : إن مقاصد الشعر التى تتطلبها حضارتنا الحديثة تسرت لنا بسبب اختلاطنا بأرباب هذه الحضارة ، ووقوفنا على شئونها ومقوماتها ، وتصفحنا أقوال كتابها وشعرائها ، فلا ينتظر منا بعد هذا إلا احتذاء مثالهم ، والنسج فى الشعر العصرى على منوالهم .

وقد كان حظ الشعر العربى فى مختلف الأقطار العربية على قدر حظ هذه الأقطار من اقتباس تلك الحضارة وارتقاء ملكة اللغة العربية فى نفوس أهلها . فكانت مصر فى طليعة تلك

الأقطار ، ومن ثم نبغ فيها شعراء أدركوا أن الشعر أرفع من أن يخدم كيس الغنى وحسن الثغر وأن الشعراء بمنزلة الحداة فى الركب ، فهم يوجهون إلى الرقى تيار عزيمته ، ويذكرون فى حب الإصلاح نار حميته ^(٢) .

وشبيه بثورة الزعيم محمد فريد ثورة أديب المهجر الكبير جبران خليل جبران فى كلمته اللاذعة التى وجهها إلى الشعراء ، وفيها يقول : لكم من أغراض الشعر الرثاء والمديح والفخر والتهنئة ، ولى منها ما يتكبر عن رثاء من مات وهو فى الرحم ، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء ، ويأنف من تهنئة ممن يستدعى الشفقة ، ويترفع عن هجو من يستطيع الاعراض عنه ، ويستنكف من الفخر ، إذ ليس فى الإنسان ما يفاخر به سوى إقراره بضعفه وجهله ^(٣) . وكذلك ردد المهجريون هذا النقد ، وفى كلام كثير منهم هذه الثورة على الأغراض التقليدية التى كان بعض المعاصرين يجترونها ، ويسمى ميخائيل نعيمة ذلك « مصيبة » ويقول فى ذلك : ليست المصيبة ألا كتابا عندنا ، أن عندنا زمرة ، والأصح جيشاً ، من حملة الأقلام ، ومسودى

(١) من محاضرة ألفاها الزهاوى فى المعهد العلمى ببغداد فى سنة ١٩٢٢م - وانظر (الزهاوى وديوانه المفقود) للأستاذ هلال واجى ١٨٩ (مطبعة نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٢م) .

(٢) مقدمه ديوان الرصافى : ص أ (مطبعة المعارف - بيروت ١٩٣١م) .

(٣) الأدب الحديث ٢١٨/٢ (مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٥٩) .

الأوراق ندعوهم كتاباً ، وتقنع بما « يطربوننا » به كل يوم من التهانى والمرائى والغزل ظانين أن هذا هو جل ما وجدت الأقلام لأجله ، وأن هذا هو محيط الدائرة التى يقدر الكاتب أن يجول ضمنها مهما كانت مواهبه .. أليست تلك الأجيال التى مرت بنا ولم تبد فى خلالها أمارات الحياة ، ولم تسمع لأنباضنا دقة فى جسم الإنسانية ، سبباً كافياً لحل العالم على الاعتقاد بمواتنا الأدبى^(١) .

وقد وجدت تلك الثورة أنصاراً لها فى كثير من النقاد فجرت على أقلامهم متأثرين بالوعى الوطنى العام ، والإصرار على التحرر السياسى والتحرر الاجتماعى والدعوة إلى استعادة أمجاد الأمة بشحن النفوس بمعانى الوطنية ونكران الذات فى سبيل الأمة والوطن ، ورأوا أن الأدباء قد تخلوا عن رسالتهم فى البعث والإنهاض ، « إذن فكيف يجرؤ هؤلاء أن ينتسبوا إلى العرب ، أو ينتموا إلى الفراعنة ، وهم ما يحسنون غير التهئة بمولود أو التعزية بمفقود ، كأنهم ما خلقوا إلا ليليكوا مع الباكين ، أو يضحكوا مع الضاحكين » كما يقول الدكتور زكى مبارك فى كلمة هاجم فيها شعراء عصره ، وقرر فيها « أننا فى حاجة إلى شعراء ينظرون بعيونهم ، ويسمعون بأذانهم ، ويفقهون بقلوبهم » وذلك بعد أن تكلم عن دواعى الشعر عند أكثرهم ، وشرح أثر رجال الأحزاب فى توجيههم وتلقينهم معانى القول ، وكان مما قال « فى مصر اليوم جماعة من الشعراء تغنوا كثيراً فى الليالى الخوالى يوم كان الناس يسمرون فى المنازل ، ويسهرون فى البيوت ، وكان الرجل يعرف بالشعر ويوصف بالأدب لبيت يقوله فى تحية رب القصر أو تكريم السامرين ، وربما وصف بالعبرية لطرفة ينسبها إلى دعبل ، أو حديث ينقله عن أبى نواس .

« ثم قضى الله أن يرسل إلى بعض القلوب رسول الوطنية ، فانتقل من الخصوصيات إلى العموميات ، إلا أن الشعراء كانوا مع ذلك مقيدون بقيود من الرياء ، فكان حافظ إبراهيم لا يطرب للشعر ولا يخف له إلا بحضرة الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ، وكان أحمد نسيم يمزج وطنياته بمدح محمد إبراهيم هلال ، وكان شوقي يشوبها بمدح صاحب السمو أمير البلاد . وكنت لاتسمع للشعراء شيئاً غير ما يدعون إليه يوم الاحتفال بفتح مدرسة ، أو تشييد معهد .. إلى غير ذلك مما يساق إلى الشعراء سوقاً بدافع الشهرة أو دافع المال .

(١) ميخائيل نعيمة : الغربال ٣٧ و ٣٩ (دار المعارف - القاهرة ١٩٤٦ م)

« وكانت الأحزاب قد كثرت في مصر ، فكان لكل حزب شاعر ، ولكل شاعر أشباع ، فتنافرت الآراء ، وتناكرت الأهواء ، إذ كان الشعراء يستمدون وحيهم من سادتهم وكبرائهم ، وكان سادتهم منشقين مختلفين فكانوا يضلونهم سواء السبيل .

ثم شب جماعة آخرون لم يقدر لهم أن ينتموا إلى بعض الأحزاب ، فرضوا بالخمول ، واكتفوا من الشعر بأبيات يقولونها في الوصف ، أو نتف يجيدونها في النسيب ، وربما التفتوا إلى ما ينعم به إخوانهم من السعة في العيش والبسطة في الجاه فأخذوا في شكوى الدهر وتأنيب الزمن، ووصفوا الأدب بأنه رفيق الفقر وحليف المسكنة ، وكان بجانب هؤلاء جميعاً جماعة من النقاد ينقدون اللفظ والمعنى ، ويعرضون عن النحلة والمذهب . فكنت تقرأ الشيخ طه حسين في نقد حافظ ، فتراه جملة من المذاهب النحوية ، والمباحث اللغوية ، وربما رأيت طائفة من ألفاظ السباب في خلال تلك السطور وضعها الكاتب حلية لبعثه ، وزينة لنقده ، وكان الويل كل الويل لمن يغفل عن ترضية أولئك الناقدين ، فيمسي وهو مقذوف . وكذلك كان الشعراء يأخذون طرائق التفكير عن الأحزاب ، ومسالك التعبير عن النقد ، ولم يكونوا في أنفسهم شيئاً مذكوراً .

« ثم كان ما كان من الحوادث التي شتتت شمل الجميع ، فخفت كثير من أصوات أهل النقد والسياسة ، وعاد الشعراء إلى السكون ^(١) » .

☆ ☆ ☆ .

ويبدو أن هذه الثورة بعثت أصداء بعيدة أخذت تتجاوب بشدة في بيئات الأدب العربي في شتى أقطاره ، ففي العراق كتب السيد محمد رضا الشيبى في مقدمة ديوانه : « رسالة الشاعر فيما نحن فيه لاتعدو صفة الدواء بعد تشخيص الداء ، ولا تعدل عن استخراج العظة البالغة من سنن الاجتماع وعبر التاريخ ، ولاتتعدى الإشادة بقيم الفضائل ومكارم الأخلاق ، فإذا كانت للشاعر جولة في وجه من وجوه الإصلاح أو ناحية من نواحي الخير ، وإذا ومضت في فنه شعلة تنير السبل الحالكة ، أو علت صرخة تثير العزائم الخامدة ، أو سرت نفخة تحيي الرمم البالية ، فقد أدى الرسالة ، وهي هدفه الأقصى ، وفيها عوض عن كل فائت لكل من عشق فنه ، أو أخلص لمثله الأعلى » ^(٢) .

(١) الدائع للدكتور زكى مبارك ١٩٦١ .

(٢) ديوان الشيبى : س و (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٠ م) .

ولم يقف هذا الأصل النقدي عند حدود الأفكار النظرية ، ولكنه طبق على كثير من الأعمال الأدبية ، وعلى كثير من أدباء عصر النهضة في مراحلها الكثيرة ، وأطواره المتعددة ، وكان هذا الأصل واحدا من الأصول النقدية التي أجاد النقاد المعاصرون دراستها كما أجادوا تطبيقها على الأدب والأدباء . ولقد عد البارودي حامل لواء التحديث في الشعر في العصر الحديث عند معظم مؤرخي الأدب وتقاده ، وهو كذلك عند العقاد الذي يصرح بأنه إمام الشعراء في هذا الطور الحديث ، وأنه بلا ريب صاحب الفضل الأول في تجديد أسلوب الشعر ، وإيقاده من الصناعة والتكلف العقيم ، ورده إلى صدق الفطرة وسلامة التعبير^(١) .

ولكنه حين يطبق هذا الأصل من أصول النقد الحديث ، وهو أن يكون الشاعر لسان الأمة المعبر عن آلامها وأمانيتها ، يرى أنه ليس لإمامة البارودي معنى إلا معنى السبق والابتداء القوي الفائق في هذا النمط الحديث « أما أنه كان ممثلا لعصره جامعا لنواحيه الأدبية أو الفكرية فذلك معنى من الإمامة لم يكن من حظه ، ولا نظنه كان من همه . بل هو لم يكن ممثلا حتى للثورة العربية التي كان زعيما من زعمائها ، وبطلا مشهورا بين أشهر أبطالها ، إذ كانت مشاركته في الثورة مشاركة الوزير السياسي والقائد الحربي ، لا مشاركة الشاعر الذي يصف شعور الجمهور ، أو يذكره بقصائده وأناشيده ، وتلاه شعراء آخرون كان حظهم في هذه الناحية مثل حظه ، وحكمهم في تمثيل أيامهم مثل حكمه فإسماعيل صبرى وأحمد شوقي وحفنى ناصف ومن ضارعهم من أبناء عصرهم يعدون في طليعة المدرسة الجديدة التي خلقت مدرسة العروضيين ، ولكنهم لم يعرضوا لنا في شعرهم إلا قليلا من معارض الشعور في الحياة الشعبية ودرجات الانتقال من تفكير إلى تفكير . وعلة ذلك فيما نرى أنهم عاشوا في حيز الوظائف ، ولم يعيشوا في غمرة الأمة بين دوافع المد والجزر ، وعوامل الشدة والرخاء .

وقد أكبر العقاد من شأن الأدب الحديث الذي تبوأ منابر الأدب فيه فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقى ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى ، وكان أول ما ظهر من ثمرات ذلك أن نزعنا الأقلام إلى الاستقلال ، ورفع غشاوة الرياء « وحسب الأدب العصري الحديث من روح الاستقلال في شعرائه أنهم رفعوه من مراغة الامتهان التي عفرت جبينه زمنا ، فلن تجد اليوم شاعرا حديثا

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى ١٢ .

يهنىء بالمولود ومانقض يديه من تراب الميت، ولن تراه يطرى من هو أول ذاميه فى خلوته، ويقذع فى هجو من يكبره فى سريرته، ولا واقفا على المرافىء يودع الزاهب ويستقبل الأديب، ولا متعرضاً للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته وما بالقليل من هذه الروح الشماء فى الأدب أن تجهز على آداب المواربة والتزلف بيننا، أو تردّها إلى وراء الأستار، بعد إذ كانت تنشد فى الأشعار، وينادى بها فى صحوة النهار^(١).

دفاع عن المديح

وإن كان العقاد فى بعض كتاباته يدافع عن شعر المديح، ويعتقد أنه « من أفضل المقاييس لقياس حال الأمة والشاعر والأدب فى وقت واحد، فيخطىء من يظن أن الأمم المتروكة لا تمدهح أو لا تقبل المدهح من شعرائها، إذ المديح جائز فى كل أمة ومن كل شاعر، فلا ضير على أعظم الشعراء أن يصوغ القصيد فى مدح عظيم يعجب به ويؤمن بمناقبه، ولا ضير على الأدب أن يشتمل على باب المديح بين أبوابه الكثيرة التى يعرفها الغربيون أو الشرقيون. وإنما الخلاف فى نوع المديح لا فى موضعه على إطلاقه، فمديح الأمم المتعلمة غير مديح الأمم الجاهلة والشاعر الذى يملك أمره يتبع فى مدحه أسلوباً غير الذى يتبعه شاعر مغلوب على أمره. ومكانة الأديب فى الأمة تظهر أتم الظهور من أساليب الشعراء فى هاتين الحالتين. فلن يقال إن للأدب مكاناً فى الأمة والشاعر مضطر فيها إلى إذلال عقله وتسخير كرامته فى مديح لاتسيغه العقول، ولا يلقى بالرجل الحر المرید لما يقول، ولن يقال إن الأمة متعلمة والمبالغات الشعرية فيها تؤخذ مأخذ الجد والوقار، وهى أقرب إلى الهزل والهجاء المستور، أو لن يقال إن الأمة حرة تشعر بوجودها، وأنت تقرأ مدائح شعرائها فلا ترى فيها ذكراً لغير الرؤساء، ولا ترى فى الصفات التى يمدحون بها صفة ترجع إلى الأمة وتعتمد على تقديرها أو تستفاد من خدمتها والعمل بمشيئتها. فحافظ يمثل أمته فى مديحه، كما يمثلها فى قصائده الاجتماعية، فهو مديح يدل على مراحل الأدب والحرية القومية فى الأمة المصرية مرحلة بعد مرحلة، وبهذه الخصلة أيضاً كان حافظ متفرداً بين شعراء جيله قليل النظير^(٢).

(١) العقاد : مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى - وانظر (مطالعات فى الكتب والحياة) ٢٧٩ .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ١٩

ولا ينكر الدكتور زكى مبارك أن كثيرا من الشعراء اتخذوا مدح الملوك والأمراء وسيلة من وسائل العيش ، ولا ينكر أن كثيرا منهم وصل بذلك إلى أسفل درجات الإسفاف ، ويصرح بأن النقائص النفسية أن يسخر الشعر تسخييرا فى سبيل المنافع الزائلة ، ويعترف بأن النقيصة تمس طوائف كثيرة من شعراء اللغة العربية ، وإن كان من أسباب الغزاء أن هذه النقيصة لم يتفرد بعارها شعراء العرب ، فقد كان أكثر الشعراء فى أوروبا يعيشون عالة على الملوك والأمراء ، ولم يعرف منهم باستقلال الشخصية إلا القليل .

ولكنه مع هذا يقول بأن المديح ديوان العرب ، وهو الوثيقة الباقية على ما كان فيهم من كرم الشائل والخصال . والمادحون قد يكذبون ، ولكنهم فى كذبهم يصورون ما اصطلاح عليه معاصروهم من ألوان المحاسن والعيوب ، فالشاعر الكاذب يقف كذبه عند حقيقة ممدوحه ، ولكنه من الوجهة الاجتماعية صادق كل الصدق ، لأنه يصور ما يتشهى ممدوحه أن يتصف به من كرائم الخلال ... ويورد الدكتور مثالا من شعر البادية ومثالا من شعر الحضارة ، ويبين مافيهما من عظمة الوصف وروعة التصوير ، ورسم المثل التى يتطلع إليها الممدوح ، فوق مافيهما من تخليد لآثار البيئة ، وتوضيح بعض المفاهيم . فالبحترى الذى ضربت بمدائح الأمثال ، ليست مدائح مما يجب أن يهمل لأنها من صنوف التملق والرياء ، يقول الدكتور زكى مبارك : « لقد تأملت تلك المدائح فوجدت فيها كثيرا من الصور النفسية التى يقف عندها من يهتم بدرس دخائل النفوس ، وانظروا هذه الآيات من فى مدح ابن الزيات محمد عبد الملك :

واستوى الناس فالقريب قريب	عنده والبعيد غير بعيد
لا يميل الهوى به حين يمضى الرأى	ي بين المقلب والمودود
وسواء لـديه أنباء إسما	عيل فى حكمه وأبناء هود
مستريح الأحشاء من كل ضغن	بارد الصدر من غليل الحقود

ما رأيكم فى هذا ؟ أترون سوء المنقلب فى مصاير الناس يقع إلا بعة الهوى فى إمضاء الرأى ، والتفرقة بين الأصدقاء والأعداء حين تنصب الموازين ؟ وهل ترون متعة أفضل وأروح من راحة الأحشاء من عنف الأضغان ، ويرد الصدور من غليل الأحقاد ؟ ! إن مثل هذا الشعر لا يمر بأسماع الممدوحين بدون أن يترك فى نفوسهم شوقا إلى العدل ، وحيننا إلى سلامة الصدر من الغل ، فهو من نقثات الإصلاح ، ولو كره المتحذلقون !

وفى القصيدة نفسها قطعة وصفية ، وإن كانت مدحا فقد وصف « الكاتب » فى شخص
ابن الزيات وصفا دقيقا بعد نموذجا من نماذج البيان ولكم أن تقولوا إن فى بعض هذه
القطعة ما يجرى فى طريق المدح الفضااض ، غير أنكم لاتستطيعون أن تنكروا دقة الوصف
فى هذين البيتين :

حزن مستعمل الكلام اختيارا وتجنبن ظلمة التعقيد
وركن اللفظ القريب فأدرك ن به غاية المراد البعيد

ففيهما دستور لنظام الكلام البليغ ، وهما يصلحان للتمثيل فى أكثر مقامات الإفصاح^(١)

☆ ☆ ☆

أما عدم إجابة أدبائنا لوصف المخترعات الحديثة فيعلله الدكتور زكى مبارك بأنهم لم
يخالطوها المخالطة التى تؤدى إلى انفعالهم بها ، وإنما ينظرون إليها نظرتهم إلى شئ
غريب عنهم ، وقد كان عجباً عند الشاعر حافظ إبراهيم أن يجيد العرب وصف الناقة ، وهى
تلك المركب الصعب ، ولانجيد نحن وصف ذلك المركب الذلول « الأتومويل » . ويعلق
الدكتور زكى مبارك^(٢) على هذه الملاحظة بأن حافظا لو لاحظ أن الشاعر العربى ما أطنب
فى وصف الناقة إلا لأنها كل شئ عنده ، ولأن أهله ورفاقه يعرفون من صفتها ما يعرف لعلم
أن السر فى عجزنا عن وصف « الأتومويل » ليس هو ضيق اللغة كما زعم ، بل لأننا ننظر
إلى هذه المخترعات فى الأرض كأننا ننظر إلى الشمس فى السماء . ثم يقول : مالنا ووصف
هذه البدائع الفتانة والنفائس الخلافة ، ونحن لاتنعم بها ، ولاشئ فيها من صنع أيدينا ؟ إذن
فلنترك وصفها وتقريظها لشعراء الغرب ، أولئك الذين يجدون من السرور بركوبها ، ما كان
يجده العربى ، وقد علا ظهر البعير البازل ، أو تسنم الناقة الهوجاء .

ومثل ذلك ماعقب به العقاد^(٣) على نقد المقلدين فى النقد الذين يحاولون تحريم بعض
ماعنى به المتقدمون من الشعراء المحدثين .

(١) البدائع ١ / ١٠٦ الطبعة الثانية : (المطبعة المحدية التجارية - القاهرة ١٩٢٥ م) .

(٢) البدائع ١ / ١٩٨ .

(٣) بحوث فى اللغة والأدب ٢٥٧ (المطبعة الفنية الحديثة - القاهرة ١٩٧٠ م) .

ويعد العقاد من الآراء « الخاطفة » تقد الناقدين « الخاطفين » لو صف الناقة أو وصف الصحراء فى عصرنا الحديث . فقد عزّ عليهم أن يفهموا لماذا عيب على الشعراء المتقدمين ، فحسبوا أنه منقود على الإطلاق ، وأن آية التحريم قد نزلت على وصف النوق والصحراوات إلى أبد الأبد !

وليس الأمر كذلك ، فإنما يعاب وصف الناقة على المحاكاة ، كما تعاب المحاكاة فى وصف الطيارة من أحدث طراز ، وكما تعاب المحاكاة فى وصف القنبلة الذرية ، وكل مخترع يأتى بعد القنبلة الذرية ، ولو أتى بعدها بعدة قرون !

والجبال أقدم من الناقة ، فهل يحرم وصفها على الشعراء والكتاب ؟

والبحار أقدم من الجبال ، فهل يحرم وصفها على الشعراء والكتاب ؟

والكواكب والشموس أقدم من الجبال ومن البحار ومن الأرض نفسها ، فهل يحرم وصفها على الشعراء والكتاب ؟

والعجب أن تخفى هذه الحقيقة البينة على أحد ممن يفقهون الشعر أو لا يفقهونه ! فكيف خفيت على أولئك النقاد ؟

يقول العقاد : « مانخالها خفيت عليهم إلا لأنهم حسبوا أن الناقة « أداة مواصلات » وصفها الشعراء الأقدمون لأنها أداة مواصلات ، فلا يحسن بالشعراء المحدثين أن يتركوا أدوات مواصلاتهم ، ليصفوا النوق فى الصحراء !

والناقة ليست بأداة مواصلات وكفى ، إلا إذا كان راكبها جمالا وكفى ! ولكنها حيوان وراكبها إنسان ، وشأن الحيوان والإنسان باق فى الشعر وفى الإحساس والتعبير عن الإحساس إلى آخر الزمان . وهى بهذه المثابة أحدث من طيارة اليوم ، وطيارة القرن الثلاثين ، أو مابعد القرون الثلاثين .

وكذلك الصحراء وأهل الصحراء ، وكذلك كل بقعة من بقاع الأرض، وكل مطلع من مطالع السماء .

فالشاعر الذى تروعه الصحراء ولاينظم فيها أعرق فى المحاكاة والتقليد من الشعراء المتقدمين . والأديب الذى يحسب أن الطيارة قد نسخت الناقة والجواد وسائر المطايا الحية لا يحس الحياة ولا الأحياء .

وهذا تحليل جيد من غير شك لأن الشاعر إنما يكون صادقا إذا عبر عما أحس به وتفاعل معه من مظاهر الحياة ، ولكن هذه الفكرة كما نرى من الأفكار التي تسلم بحرية الأديب ، وقصر أدبه على وصف تجاربه الذاتية ، وإن كانت تمس هذه الفكرة ناحية جزئية إلا أنها تمثل مبدأ من المبدأين اللذين يميل بعض النقاد إلى الأخذ بأحدهما ، ويميل غيرهم إلى المبدأ الآخر الذي يدعو إلى أن يكون الأدب وسائر الفنون في خدمة الإنسان والمجتمع .

الأدب والمعرفة

وكان من التيارات الجديدة التي تتصل بما يعالج الأدب من موضوعات وبما يرى أن تقتصر رسالته عليه ، تيار يلغى الأدب ويقضى على خصائصه الفنية التعبيرية عن عواطف الأديب وأحاسيسه ووصف تجاربه . ويتمثل هذا التيار في الدعوة التي نادى بها سلامة موسى في كتابه الذي سماه « البلاغة العصرية واللغة العربية » وذهب فيه إلى أن المنطق ينبغي أن يكون أساس البلاغة ، وينبغي أن تكون « مخاطبة العقل غاية المنشئ بدلا من مخاطبة العواطف ، والبلاغة كما هي الآن في لغتنا العربية تخاطب العواطف دون العقل وهذا ضرر عظيم ، فإننا حين ننصح لأحد الشبان بأن يسلك السلوك الحسن في الدنيا ، ويتخذ أسلوبا ناجعا في الحياة نشير عليه بأن يجعل العقل والمنطق ، دون العاطفة والانفعال ، هدفه ووسيلته في كل ما يعمل . ولكن البلاغة العربية في حالها الحاضرة هي بلاغة العاطفة والانفعال فقط . وإذا جعلنا المنطق أساس البلاغة فإننا عندئذ نجعل قواعد المنطق ونظريات إقليدس مما يدرس للتفكير الحسن ، وهو الغاية الأولى للبلاغة ، ونبين قيمة الأرقام في التفكير الحسن ، ثم تأتى بعد ذلك الفنون ، وهي عاطفية إنسانية للترفيه الذهني . ولكن يجب أن نذكر أن التفكير الدقيق بالمنطق أخطر وأثمن من الترفيه الذهني بالفنون »^(١) .

وقد يبدو أن هذه الدعوة تقوم على أساس من الرغبة في إنهاض الأمة في نواحيها الفكرية والعقلية والعلمية ، أو تبدو كذلك ، إذ أن صاحبها يدعو إلى تنحية البلاغة والأدب والفن جانبا ، والاتجاه نحو العلم والفلسفة والمنطق ، وتجريد الأدب من التعبير عن العواطف الإنسانية .

ومن المعروف بداهة أن الذين يخدمون العلم والتفكير هم العلماء والمفكرون ، ولا نستطيع أن ندعى أن الأدباء وحدهم الذين يمثلون الطبقة المفكرة في الأمة ، إذ الحقيقة أنهم يمثلون طبقة

(١) البلاغة العصرية واللغة العربية ٥٦ .

واحدة من أهل الفن ، إلا إذا اجتمعت الموهبتان في إنسان ، فيكون فنانا مفكرا ، وهو حينئذ مطالب بما يوفى حق كل موهبة من الموهبتين .

أما العواطف فلا مناص من الاعتراف بها ، والاعتراف بمدى ما تستطيع أن تؤثر في الإنسان ، وتوجه من تصرفاته في هذه الحياة ، وهي في هذا التأثير أبعد أثرا وأشد خطرا في نفوس الأفراد والجماعات من آثار المنطق والتفكير في حياتهم .

والشعر - كما يرى العقاد - شيء لاغنى عنه ، وهو باق مابقيت الحياة وإن تغيرت أساليبه ، وتناسخت أوزانه وأعاريضه ، لأنه موجود حيثما وجدت العاطفة الإنسانية ، ووجدت الحاجة إلى التعبير عنها في نسق جميل وأسلوب بليغ . وإذا كان الناس في عهد من عهودهم الماضية في حاجة إلى الشعر فهم الآن أحوج مايكونون إليه بعد أن باتت النفوس خواء من جلال العقائد وجمالها ، وخلا الجانب الذي كانت تعمره من القلوب ، فلا بد أن يخلفها عليه خلف من خيالات الشعر وأحلام العواطف ، وإلا كسر اليأس القلوب ، وحطمتها رجة الشك واضطراب الحيرة . وما لا مشاحة فيه أن النهضة القومية التي تشحذ العزائم وتحدها في نهج النماء والثراء لاتطلع على الأمم إلا على أعقاب النهضة الأدبية التي يتيقظ فيها الشعور وتتحرك العواطف وتعتلج نوايا النفوس ومنازعها . وفي هذه الفترة ينبغ أعظم الشعراء ، وتظهر أنفس مبتكرات الأدب ، فيكون الشعر كالناقوس المنبه للأمم ، والحادى الذي يأخذ بزمام ركبها^(١)

ومن الممكن أن تفسر هذه الدعوة الغربية التي دعا إليها سلامة موسى بما رآه من الضعف الملحوظ في هذه الأمة في مجالات التفكير ، في أوائل هذا العصر . وهذا وإن كان صحيحا مرجعه إلى عوامل كثيرة أدت إلى تدهور هذه الأمة في مختلف نواحي النشاط الانساني ، ولاتقع مغيبته على الأدباء ولايسألون عنه وحدهم .

وظيفة الأدب في الإصلاح الاجتماعى

ثم اتسعت دائرة البحث في غاية الأدب ، وكثر الكاتبون فيها والقائلون بوجوب نهوض الأدب بمهمة الإصلاح الاجتماعى ، ومحاولة النهوض بالأمة وحملوا الأدباء تبعة التخلف الاجتماعى الملحوظ . وقد وازنوا بين أدباء العربية وأدباء أوربا وأمريكا من هذه الناحية ، وخلصوا من الموازنة إلى أن من عوامل إكبار الأدب الأجنبي أنه استطاع أن ينهض بعبء الإصلاح الاجتماعى ، وذلك بشرحه العلل والمعوقات في بعض طبقات الأمة ، وأن من أهم أسبابه هو أن

(١) مطالعات في الكتب والحياة ٢٩٢ .

الأدب العربى لا يتحدث إلا عن نفس صاحبه ومطامحه وآماله ومتاعبه . وعبر النقاد عن آمالهم فى أن يتجه الأدباء اتجاها إصلاحيا يجارى نهضة الأمة ويتابع خطواتها فى سبيل التقدم ، بل سم لها سبيل التقدم .

وكان من الذين كتبوا فى هذا الموضوع الأستاذ أحمد أمين الذى قال إن أول واجب على الأدب العربى أن يتعرف الحياة الجديدة للأمة العربية ، ويقودها ، ويجد فى إصلاح عيوبها ، ويرسم لها مثلها الأعلى ، ويستحثها للسير إليه . إن الأدب العربى إلى الآن تغلب عليه النزعة الفردية لا النزعة الاجتماعية ، وأرى أن الأدب العربى يجب أن يتجه من جديد بقوة ووفرة إلى النزعة الاجتماعية . حتى يعوض مافاته منها ، ومستقبل الأمة العربية وحاضرها فى أشد الاحتياج إلى الأدب الاجتماعى ينهض بها .

ويطمح أحمد أمين أن يكون لنا فى الأدب العربى أمثال « برناردشو » فى الأدب الإنجليزى و« أناتول فرانس » فى الأدب الفرنسى و« تولستوى » فى الأدب الروسى ، وأمثالهم ممن وقفوا أديهم على خدمة المجتمع وإشعاره بعيوبه واستشارته إلى التسامى .

وهذا هو الأدب الأمريكى يحمل لواءه اليوم رجال مارسوا الحياة العملية فى شتى شئونها ، ثم لم يكتبوا فى خيال أو أوهام وأحلام ، وإنما يكتبون فى مشكلاتهم المالية ومسائلهم اليومية وحياتهم الاجتماعية ، وأكثر هؤلاء لا يستوحون أساطير اليونان ، وإنما يستوحون مجتمعهم وما فيه وما يصبو إليه ، وللأديب العربى أن يستوحى امرأ القيس أو شهر زاد ، ولكن يجب أن يكون ذلك نوعا من الأدب ، لا كل نوع ، ولا هو النوع الغالب ، ولا هو الأرقى .

ثم يرى أن الذى أوقع العربى فى هذا النقص أن الأدب ظل من ظلال الحياة الاجتماعية ، وللبيئة أثر كبير فى تكوينه ، والأمم العربية قضت عهدا طويلا فى دور قوى فيه الوعى الفردى ، ولم يقو فيه الوعى الاجتماعى شأن الأمم كلها. ولكن الأمم الحية قطعت هذا الدور ، وتعلمت الوعى الاجتماعى ، والأمم العربية لا يزال الوعى الاجتماعى فيها فى حالة التكون لم يتم ولم يتقو . فالوعى الاجتماعى حيث يكون شعور أفراد الأمة بعلاقاتهم وخيرهم واتجاه أفكارهم ؛ وإرادتهم لخير المجتمع بجانب الشعور بالتفكير والإرادة فى أشخاصهم .

ثم ينتهى إلى القول بأن الأمم الشرقية ، وهى فى بدء عهدها بالوعى الاجتماعى ، يجب أن يكون لها أدباء يدفعون هذا الوعى إلى الأمام حتى يكمل وينضج^(١) .

(١) العدد ٢٧٥ من مجلة الثقافة فى ابريل سنة ١٩٤٤ .

وقد رأى توفيق الحكيم في كلام أحمد أمين تعريضاً به وبقصته « شهر زاد » فرد عليه ، مدافعاً عن هذا الأدب الذى سماه أدبا فرديا ، ومدافعاً أيضاً عن استيحاء الأدباء المعاصرين آثار وشخصيات القدماء بقوله « مع الأسف أرانى مضطراً إلى أن أقول إن استيحاء أساطير اليونان والرومان وامرئ القيس ، و « شهر زاد » هو النوع الأرقى فى الأدب ، فى كل أدب ، لافى الماضى وحده ولا فى الحاضر ، بل فى الغد أيضاً ، وبعد آلاف السنين مادام الإنسان إنساناً ، ومادام رقية الذهبى بخير لم يصبه انتكاس . فالإنسان الأعلى هو الذى يصون « الجمال الفنى » من الاستغلال فى أى صورة من صورهِ ويحتفظ به لمتعته الذهنية وثقافته الروحية ، وإن اليوم الذى نرى فيه الأدب قد استخدم للدعايات الاجتماعية ، والتصوير استغل فى معارض الإعلان عن السلع التجارية ، والشعر جعل أداة لإثارة الجماهير فى الانتخابات السياسية هو اليوم الذى نوقن فيه بأن الإنسان قد كثر فانتقلب طفلاً يضع فى فمه تحف الذهب وطرف الفكر ، لأنه لا يدرك لها نفعاً غير ذلك النفع المادى المباشر . والأدب الأمريكى الذى يعجب به أحمد أمين هو فى أغلبه صحافة راقية أكثر مما هو أدب حقيقى . والأدب الحقيقى هو ما استند إلى أساطير اليونان والرومان ، أى مخلوقات الإنسانية التى أبدعتها أحلامها الجميلة ، وخيالها الرائع .

ثم يذكر أن الخلاف بينه وبين أحمد أمين إنما ينصب على معنى الرقى ، ولا يسلم الحكيم أبداً بأن رقى الإنسان هو فى تقدم أسباب معيشته المادية . هذا حقاً هو الرقى بالمعنى الأمريكى ، ولكن الرقى بالمعنى الإنسانى المثالى شئ غير ذلك . إن الإنسان الأعلى ليس ذلك الذى يضع كل شئ فى فمه ، ولكنه ذلك الذى يشعر بحاجته إلى متع معنوية ، وأغذية روحية ، وأطعمة ذهنية ، لعلاقة لها من قرب أو بعد بضرورات حياته المادية أو الجثمانية ، إن مطامع الناس شاءت أن تمد أيديها الفانية إلى هذا الجوهر السامى لتسخره فى شئون الأرض ، فرأينا الشعر والأدب يتجهان إلى غايات نفسية ، فاستخدم الشعر أحياناً لمدح الملوك والأمراء من أجل المال والثراء ، أو لنشر الدعوة فى الدين والسياسة من أجل الثواب أو الجزاء . ولكن كلمة الفن هى العليا دائماً ؛ وذلك مالا يسلم به أحمد أمين ، فهو يعتقد أن الفن المسخر لخدمة الضرورات اليومية فى المجتمع هو الفن الأرق ، متأثراً ولاريب بتلك النظريات الحديثة فى السياسة والاقتصاد التى ترمى كلها إلى تعلق الجماهير ، ومداهنة الدهاء ، ومصانعة الجماعات والنقابات ، ومسايرة الكتل والسواد من الناس والشعوب .

أما إذا كان فى الإمكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا فإنى

أرحب به وأسلم على الفور بأنه الأرقى . ولكن هذا لا يتهياً إلا للأفذاذ الذين لا يظهرون في كل زمان^(١) .

وقد وضع أحمد أمين رأيه في تعقيبه على هذا الرد ، فاتهم توفيق الحكيم بأنه قلب غرضه رأساً على عقب ، ونسب إليه ما لم يقل « إني دعوت إلى أن يكون من مصادر الأدب حياتنا الاجتماعية التي نعيشها ، فيكون لها روايات تمثل بؤس طبقات الشعب وأغلالها والاستبداد بها ، وتدعو إلى حياة أسمى من حياتنا ، وإلى تكسير أغلالنا ، والثورة على الظلم الذي ينتابنا . فاستنتج من هذا استنتاجاً عجيباً أني أدعو إلى المادية وإلى تسخير الأدب في خدمة العيش ، وأنى أريد على حد تعبيره أن استخدم الأدب للدعائيات الاجتماعية . لا ياأخي ، فرق كبير بين الدعوة إلى أن يكون من مصادر الأدب الحياة الاجتماعية والوعى الاجتماعى وبين الدعوة إلى مادية الأدب وتسخيره للأغراض الوضيعة ، فالأدب الاجتماعى قد يكون فى أسمى مراتب الروحانية ، وفى الأدب الفردى ماهو مادية روحانى ، وفى الأدب الاجتماعى ماهو مادية و ماهو روحانى ، فتعميك بأن الأدب الاجتماعى أدب مادية ، وأنه هو الذى أقصده دون سواه ، ظلم فى الحكم لاترضاه .

« ولعل الخلاف الحقيقى بينك وبينى أنك تفضل الأدب الذى ينبع من الوعى الفردى على الأدب الذى ينبع من الوعى الاجتماعى ، وأنت تفضل الأدب الذى يستوحى أدب اليونان والرومان أو امرئ القيس وشعر زاد على الأدب الذى يستوحى الحياة الاجتماعية الحاضرة ، وتفضل الفن للفن على الفن للمجتمع .

أو من الحق أن تستلهم الأدب اليونانى والرومانى وتترك استلهم قومك ، وهم أولى بالاستلهم ، ونحن أكثر تذوقاً لما يستلهم منا ، وأشد انتفاعاً به من غير أن ينتقص الفن شيئاً ؟

« أيعجبك أن ينصرف الأدباء كلهم إلى وصف لوحة الحب والاستمتاع باللذة والتغزل فى الحُر ، ولا يتعرضون لمكبلين بالأغلال يجب أن يفكوا ، وإلى غارقين فى الجهل يجب أن يتعلموا ، ومصابين بالحمول يجب أن ينشطوا ، ولاصقين بالأرض يجب أن يعلوا إلى السماء ، ثم تقول « الفن للفن » ؟ وماذا يضير الفن لو نظر إلى المجتمع فرفعه ، كما فعل برنارد شو وتولستوى وأمثالهما^(٢) ؟ .

(١) العدد ٥٦٢ من مجلة الرسالة فى ١٠/٤/١٩٤٤ .

(٢) العدد ٢٧٧ من مجلة الثقافة فى ١٨/٤/١٩٤٤ م .

ولقد ساء جماعة من النقاد أن يقصر بعض أدباء القصة في مطاوعة الحياة الراهنة ، وأن يهملوا القيام بقسط من التوجيه والإرشاد ، وألا يتخذوا من أدوائنا الاجتماعية مادة يؤثرون بها في الجمهور ، ويحببونه فيما يعود عليه بالنفع ، فهل قصر أدباء القصة حقا في هذا الواجب ، وماذا كان عليهم أن يفعلوا ؟ .

وقد أجاب عن هذا السؤال محمود تيمور ، وشرح رأيه في مدى ما يحقق القاص بعمله الفني من الغايات الاجتماعية ، فقال : كثيرا ما يقع الخلاف على نقطة تعرض للباحث في هذا الموضوع . تلك هي أن بعض الناس يظنون أن القصصى أو الأديب على وجه عام يملك أن يؤثر في المجتمع الذى يعيش فيه ، بأن يؤجج ثورة مثلا ، وأن ينشئ مذهباً أية كانت غايته . وبعبارة أخرى ، يكون له تأثير إيجابى في البيئة التى يحيا فيها . وعندى أن رأى الراجح في هذه الناحية هو أن القاص الموهوب بحسه المرفه ويقظته الحادة في الشعور بأدق الخلجات التى تسرى في المجتمع قادر على أن يقتنص الحفى العميق الكامن في وعية الجمهور ، فلا يلبث أن يعبر عنه ، أى يحيله مادة مكتوبة .

« وقد يكون فيما يزاول مدفوعا بعامل لاشعورى تخفى عليه ملامحه ، فهو يتأثر بالمجتمع الذى يعيش فيه ، فيترجم عن هذا التأثير قبل أن يحسه سواه ، في عمل قصصى . مثله في ذلك مثل سائر الفنانين من موسيقيين ومثالين ومن إليهم .

وفي إمكاننا أن نستشهد بالثورة الفرنسية ، فقد حسب أناس أن بعض أعلام الكتاب ، أمثال روسو وفولتير ، هو الذين كانوا مبعث هذه الثورة ؟ والحق أن الثورة بدأت قبلهم ، بيد أنها كانت كامنة مكبوتة في أطواء النفوس م وربما كان بعض النفوس لم يحسها . فوضع أولئك الأعلام ماوضعوا من المؤلفات التى نبهت الجمهور إلى ما كان غامضا في نفسه ، مستورا عن حسه لا يستطيع أن يكشف عنه بلسانه ، فهم لم يخلقوا الثورة بأراء ومذاهب ابتكروها من محض قرائحهم ، وإنما كان عملهم موقوفا على إجابة التعبير عن رغبات الشعب الكينة .

« فالذين يلومون القصاص المصريين على سكوتهم قد يكون في لومهم بعض الحق ، فإما أن يكون أولئك القصاص لم يواتهم من الملكات الموهوبة ما يتمكنون به من أن يحسوا، أو أن يحسنوا التعبير عن المطامح والزعات التى تضطرم بين حنايا المجتمع ، وإما أنهم يحسون ويدركون مايصح أن يكتبوا فيه ، ويجعلوه مادة لقصصهم ، ولكن ملابسات الحياة الراهنة ، تحجزهم عن

ذلك ، وإما أن يكون الأمر كما يريد البعض أن يقول ، وذلك أن البيئة المصرية في هذه الفترة يستبد بها سبات ، وما يختلج فيها الفينة بعد الفينة إنما يختلج لها وخطفا ، فهو لا يثير الفنان ولا يبعثه على التأثر والتعبير .

« ومثل هذا يجب أن يقال في النقد الموجه إلى الموسيقيين لخلو ألحانهم مما يثير الشجاعة والحماسة ، وامتلائها بألوان متشابهة من النواح والبكاء أو الهزل والمجون . وعذرهم الحق أن ذلك تصوير لنفسية الأمة التي يساكنونها ، وماهى إلا بين ماجن يهزل أو شاك يئن ، ولا يطلب من الموسيقى أن يتكلف أو يفتعل ، فيؤلف لحنا يمثل النفوس القوية ، مع أنه لم يستوحه من قلب الشعب . فإن فعل ذلك كان كالفاس الذى يتكلف قطعة ثائرة ، دون أن يستلهم قومه هذه الحماسة ، فالتكلف والافتعال مقضى عليهما بالإخفاق والخذلان ، ولن يكتب الخلود إلا لعمل يخرج من قلب فنان صادق التعبير خالص الإلهام .

ولاننس مع هذا أن بعض قصاصينا الفنانين لم يفهم تسجيل ظواهر التذمر أو النشاط الحيوى ، ولم يهتموا عرض أشد الأمراض الاجتماعية التي يعانيتها الشعب . ولكننا نرجو أن تقوى في الأمة روح الطموح إلى ما هو الأعلى ، وأن تحتدم بين جوانحها الآمال والرغبات ، فيعظم اهتمام الفنانين بالتعبير عن مشاعر الأمة في صياغتهم الفنية ، ويكون للقصصيين من ذلك نصيب وافر^(١) .

الادب المكشوف فى النقد المعاصر

ولعل في هذه المناقشات والمساجلات ما يضع أمامنا صورة واضحة للأدب الهادف والدعوة إليه على لسان النقاد المعاصرين ، ثم صورة لدفاع أصحاب الفن عن أدبهم ، وعن حريتهم في الموضوعات والمعاني والأفكار التي يتخيرونها مادة لأدبهم ، والحديث يطول في عرض آراء الفريقين ، ولذلك نكتفى بهذا المثال لوضوحه ، وظهور حجة الفريقين فيه ، لننتقل من ذلك إلى موضوع من الموضوعات التي ألم بها النقد المعاصر ، واختلف فيه آراء النقاد المعاصرين ، وإن كان هذا الموضوع غير جديد على موضوعات النقد الأدبي ، كما لم تكن مادته جديدة على الأدب الحديث . وذلك الموضوع هو تعرض بعض الأدباء للكشف في الوصف وفي استساغتهم القصة ، والتعبير عن بعض المعاني التي تخدش وجه العفة والحياء ، وهما من الفضائل النفسية التي عرفتھا الإنسانية من قديم الزمن ، واهتدت إليها بفطرتها السليمة ، وقدرتها على التمييز بين الخير

(١) محمود تيمور (فن القصص) ٦٠ .

والشر ، والتفريق بين الفضيلة والرديلة ، وما يباح أن يظهر ويبين ، وما ينبغي أن يخفى ويستتر .

وإذا ألقينا نظرة على الشعر العربي في هذه الأيام ، رأينا رأى الأستاذ نديم نعية « أن الفورة الهائلة التي هو فيها ليست في الغالب إلا فورة أوزان وقوالب ، فورة مدارس واتجاهات ، فورة زخرفة وشكل ونغم ، وهى بالتالى وليدة شعور سطحى وضيق ، لأنه يقف من الحياة عند شكلها وزخرفها وقالبها ولكنه لا يدخل قلبها النابض . ولذلك كلما دارت الحياة بنادورتها فغيرت من قوالبها وقوالبنا ، وبدلت من أوزانها وأوزاننا ، ترانا نقف نفتش عن شعراء كنا بالأمس نعرفهم فلانجدهم ، وعن شعر حسبناه البارحة عظيما وخالداً فلا نعثر له على أثر . ولذلك ترانا نكاد نفتش فى أن نبرز للعالم شعراء يعيشون أكثر من أعمارهم ، أو دواوين تستمر بعد أن تتهراً الأوراق التي كتبت عليها . لقد ماتت « الشوقيات » أو كادت ، وبالأمس كانت ملء سمع العالم العربي وبصره . ومات الرصافي ، وبالأمس كان « رب البيان وحجة القلم » ، وهو ذا سعيد عقل - حتى سعيد عقل - بدأت بنات شعره تموت ، وهو شخصيا لا يزال عازبا ...

ثم يسطرد الناقد إلى الحديث عن الشاعر نزار قباني ، وعن ديوانه الذى أسماه « قصائد من نزار قباني » وقد بدأ اسمه منذ مدة يطرق قلوب الناس ، وكثيراً ما يسمح له بالدخول ، ويقول إن صاحب هذه المجموعة قد وثق بنفسه فى عالم الشعر كل الثقة ، ففضل أن يشهد اسمه لقصائده قبل أن تشهد قصائده لاسمه ولذلك أطلق على مجموعته الشعرية هذا الاسم « قصائد من نزار قباني » . ولا يأخذ النقاد على الشاعر ثقته بنفسه وبشاعريته ، ولا ينكر عليه اسما اختاره لقصائده ، بل ليثبت حق الشعر فى تسمية نفسه ، فهو كثيراً ما يكون أفصح من غيره فى التحدث عن نفسه وعن قائله ..

ثم يأخذ الناقد على « نزار قباني » أن أكثر شعره فى هذه المجموعة إنما هو فى المرأة ، فلو « استثنينا خمسا تقريبا من قصائد القباني التسع والثلاثين التى تتألف منها المجموعة لكانت برمتها فى المرأة ، ولعل هذه القصائد الخمس هى الوحيدة التى تشذ عن القاعدة المتبعة فى جميع مآظهم للقباني من شعر ، فالمرأة هى الموضوع الأول والأخير فى « قالت لى السمراء » و « وطفولة نهد » و « سامبا » و « أنت لى » ، حتى ليكاد المتصفح لهذه المنظومات يعتقد أن شيئاً فقد طراً على الدنيا ، فخلت فجأة من كل شيء بالنسبة لنزار قباني إلا من المرأة ، فكأنى

بالشعر عند صاحبنا لا يكون شعرا إلا إذا كان في المرأة ولها ، وكأننى به لا يحس الحياة إلا إذا أطلت عليه من إحدى « قوارير الطيب » فأثارت شعوره في صدر ناهد أو خصر ضامر أو بسة مناج . أما أن تكون للحياة في هذا الوجود الرحب سبل غير سبيل المرأة ، ومشاكل غير المشاكل النسوية ، وحنين غير حنين الأنثى للذكر ، أما أن يكون في هذا الوجود ذكور وإناث يعانون مشكلة الوجود ، فتضع صدورهم الحيرة وتمتص شفاههم الأسئلة ، وتذوب عيونهم في وحشية المجهول ، أناس يعانون الحياة بجوعها وشبعها ، وبأنسها ووحشتها ، بصراحتها وغموضها ، بظلمها وعدلها ، بإلهها وشيطانها ، أما أن يكون في الحياة كل هذا فأمر لا يكاد أن يكون على ما يبدو من المكانة بحيث يستطيع أن يدندن في إحساس شاعرنا فيحظى منه باهتزازة !

« ولقد يكون لنزار قباني عذر في عدم تحسسه لشيء من جميع مظاهر الحياة في وجودنا الرحب ما خلا المرأة كأن يقال مثلا : أن الرجل في شعره من أرباب الاختصاص ، واختصاصه بالمرأة لا يترك له مجالا في أن يتحسس غيرها من بين مخلوقات الله ، أو يهتز لغير قضايها من حميم ما تخلق الحياة لأصحاب الحياة من قضايا .. ولست فقط من الذين يحسون العدالة في مثل ي الكفر كل الكفر ، والجريمة كل الجريمة في أن ننكر على أى من الناس حقه في التخصص ، وخصوصاً في عالم عربي قل اختصاصه ، فقل فيه الخلق والإبداع والتجدد ؛ إلا أنه كان من حق التخصص علينا أن نهلل له وتكبر ، فلنا بدورنا عليه حقوق ، وهى أن يستطيع ، إذا انفرد بناحية معينة من نواحي وجودنا اللامتناهية ، أن ينفذ منها إلى الأعماق ، فيقدم للناس عنها صورة حية كاملة يقرها وجدانه ، ولا يتنكر لها الوجود . صورة كاملة حية تلك التى رسمتها للمرأة قصائد نزار قباني في المجموعة ؟

ثم يقول الكاتب : لست مبالغا إذا قلت إننى فتشت عن المرأة في شعر نزار قباني فلم أجدها ، فتشت محاولا أن ألتقى بالمرأة كإنسانة حية تعاني كغيرها من الناس مشكلة الحياة والوجود ، تجوع وتشبع ، تصلى وتكفر ، تطمئن للحياة وتقلق للموت ، تدمع فوق سرير فتبتسم لها براءة من في السرير . أقول ، حاولت في شعر نزار قباني أن ألتقى بالمرأة كما تبدو لعين إنسان ، فكان أن أخطأتها ولقيت مكانها الأنثى كما تبدو لعين الذكر ، فهى دائما نبذية الفم ، جائعة الشفتين ، مشنجة العروق ، سعيرية النهدين ، ملتهبة المفاصل جحيمة البدن ، إن لبست تذيب تحرقا إلى عريها ، وإن تعطرت فلكى تشحن الفضاء برائحة الغريزة ، لا يرتاح لها

سرير ، ولا يخبث من صخبها ليل ، ولا من وهجها عصب ، فهي تعمل أبدا ، وعملها منحصر دائما في أن تثير وتثار ، تحرق أو تحترق ، تشتهي أو تشتهى ، تمضغ أو تمضغ^(١) .

وقد عرف قوم من الشعراء والأدباء بالتصريح بما تنكر التصريح به النفوس الكريمة ، وفي مقدمة أولئك امرؤ القيس وأبو نواس وغيرهما من شعراء العربية في بعض العصور ، وقد أرضى شعرهم الماخن الخليج طائفة من النقاد ممن هم على شاكلتهم . أو ممن لا يعينهم فحش الغرض بقدر ما يعينهم إجابة الأديب التعبير عما عرض له من المعاني والأغراض ، كما أسخط طائفة من النقاد رأوا فيه انحرافا عن قواعد الأخلاق ، واستثارة للغرائز الوضيعة في الإنسان ، وتهيجاً لقوى الشر فيه ، ومثلاً رديئة للفن الذى يتصف بالرفعة والجمال . وقدما نادى قدامة برأيه بحرية الأديب ، وصرح بأن المعاني كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوع ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أن لا بد فيها شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع في أى معنى كان من الرفعة والضعف والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح والعضية ، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة .. فإن رأى من يعيب امرؤ القيس في قوله : فمثلك حبلى ... » ويذكر أن هذا المعنى فاحش ، وليست فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته^(٢) .

وإذا كانت مثل تلك الآراء قد برزت في ذلك الوقت المبكر على الرغم من قوة التقاليد آنذاك فإن تلك الآراء كانت أكثر بروزاً في العصر الحديث الذى أصاب الحياة الاجتماعية فيه كثير من التغير ، واختلف النظر إلى كثير من المقاييس اختلافاً كثيراً ، فقد رأى بعض الأدباء في كشف السوءات والتحدث عن الخبائث لونا من التجديد ، وهو في نظر بعض النقاد مظهر من مظاهر الصدق في التعبير عن النفس ، وتصوير لبعض جوانب الحياة التى ينبغى أن تظهر ، لتظهر صورة جوانب الحياة المختلفة ، في حين رأى غيرهم في هذا انحداراً وخروجاً على قواعد السلوك ومبادئ الأخلاق ، وخذشاً لكرامة الإنسانية ، وعدوه فحشا ينبغى أن يترفع عنه هذا الفن الرفيع .

(١) مجلة (الآداب) البيروتية : (فبراير) سنة ١٩٥٧ .

(٢) نقد الشعر (طبعة إبريل - ليدن ١٩٥٦) .

وقد اشتهر ذلك اللون من الأدب باسم « الأدب المكشوف » وثار من حوله صراع عنيف ، وجدل شديد . ولكن الغالبية العظمى من الكتاب والنقاد كانت فى جانب التحفظ ، والاستمسك بالقيم الأخلاقية ، ومناهضة دعوات الانحلال والانحراف باسم التقدم أو باسم الحرية التى ينبغى أن يتمتع بها الأديب فى التعبير عن تجاربه ، وعن كل ما يجيش بصدرة من النوازع التى يحلو له أن يعبر عنها .

وقد تحدث العقاد عن المسائل الجنسية فى الأدب والفن ، وكان مما قال إنه ليس الجنس ، ولا الكتابة عن الجنس موضع اعتراض من أحد يتحدث عنهما من الوجهة الأدبية أو الأخلاقية ، وإنما الاعتراض على ابتذال الجنس ، والاتجار به فى سوق الشهوات ، واتخاذها وسيلة لترويج البضاعة باستثماره الغرائز وتحريض النزعات البهيمية التى يتساوى فيها الإنسان والحيوان ... ولا فرق بين من يحتال لكسب المال من إدارة أماكن الفساد ، ومن يحتال لكسبه من ترويج كتب الفساد ، بل ربما كانت مصيبة الأماكن التى تدار للتجارة بالأعراض أهون خطراً من مصيبة الكتب التى تعرض للبيع فى كل سوق ، لأن البيت الواحد مقصور على زواره الباحثين عنه ، ولكن الكتاب الذى تباع منه مئات النسخ أو ألوفها خطر يقع فيه كل من يلقاه فى طريقه إلى المكتبة أو الرصيف .

ونستطيع أن نسأل دائماً وأن نجيب عن هذا السؤال :

لماذا يكتب الكاتب عن هذه المسائل ؟ ولماذا يقرأها القارئ ؟ فلاحفاء بين ما يكتب للتعريف بالحقائق الجنسية وتمثيل العيوب والنقائص ومواطن الضعف فى الطبيعة البشرية من هذه الناحية ، وبين الكتابة لعرض اللوحات المخزية بالكلمات والحروف على صفحات الورق بدلا من عرضها بالصور السرية على تذاكر البريد وما إليها . فليست صورة الجنس على التذاكر المخزية فنا جيلا يحتاج إلى براعة أدبية أو قدرة فنية ، وليست الفضائح المكتوبة فنا من فنون الأدب أو وسيلة عبقرية لاجتذاب النظارة والمتفرجين ، ولكنها جميعا عمل من أهون الأعمال ، وأقلها حاجة إلى الفهم والذوق وحسن التعبير .

وما حاجة الناس إلى تفصيلات مايجرى فى الخادع وراء الأبواب ؟ ولكنهم يحتاجون دائماً إلى فهم الجنس ولو زادهم ذلك علما بمواطن الضعف فيه ومبلغ الاعتماد على حفظه أن تفريطه فى الحياة الاجتماعية والحياة الفردية ، تبصيرا بحقائق الحياة وهواجس النفوس ، لاتبصيرا بشيء يعرفه الحيوان قبل أن يعرفه الإنسان !

ولك أن تسأل القارئ بعد الفراغ من كتاب يعرض للعلاقات الجنسية : ماذا تعلمت من هذا الكتاب ؟ !

فإذا كان قد تعلم منه سرا نفسيا فقد وجد فيه ما يستحق القراءة .. وإذا كان كل ماتعلمه منه سرا « ماديا » ليس إلا .. سرا تحجبه الجدران ليس إلا .. فهو عملية هدم لإزالة الجدران من عالم الخيال ، وعملية هدم لإزالة الأخلاق والآداب^(١) .

وقريب من هذا الرأي الذى يفرق بين كتابة وكتابة فى مسائل الجنس كلام « إبراهيم المصرى^(٢) » الذى بين فيه أن أغلب الجمهور عندنا نظرا لاجتيازنا فترة الانتقال الحاضرة يعتقد أن المقصود بالأدب المكشوف هو أدب التبذل والتهتك وتصوير المحرمات الجنسية والميول المنحرفة ، وأن كل من يعالج هذا الأدب إنما يرمى إلى نشر الإباحية الممقوتة ، وأن من واجب الحكومات والمصلحين وقادة الرأي محاربة هذا الأدب وأصحابه حرصا على أخلاق الأمة . والغريب أن « الأدب المكشوف » اسم غير معروف فى أوروبا حيث ابتدع هذا الأدب ، وإنما هو اسم ابتكرناه نحن ، وخلعنا عليه ثوبا صارخا مما جعل المحافظين التقليديين يرون فيه الشيء الكثير من معنى التحدى .

ثم قال إن مانسميه أدبا مكشوبا يسميه الغرييون « ناتيوراليزم » أو « رياليزم » أى رسم الطبيعية كما هى . أما أدب التهتك والتبذل فلا يعتبر هناك أدبا ، بل يطلق عليه اسم « بورتوجرافى » للتفريق بينه وبين الأدب الصحيح ، « الناتوراليزم » ، أو مايسمى عندنا بالأدب المكشوف ، مذهب يعترف بحرية الكاتب فى أن يقول كل شيء ، وينتقد كل شيء فى حدود أدب القول مادام حسن النية رائده ، وتصوير الحقيقة البريئة غرضه الأول والأخير . وهذا الأدب يتيح للقصصى بصفة عامة أن يصور أخفى الغرائز البشرية ويحدثنا عن أطوارها وتقلباتها وتفاعلهما وما يتولد عنها من أعراض تصطبغ بها الصبغة الشخصية الإنسانية فى فترة من فترات حياتها . وإذن فالمقصود بهذا الأدب ليس ترويج الإباحية الممقوتة ولانشر التبذل والتهتك ، بل دراسة الإنسان ، والكشف عن ميوله الدفينة ونزعاته الغريبة التى تسيطر تمام السيطرة على معظم اتجاهات عقله وقلبه .

(١) يوميات العقاد ٢ - ٤٢٤ .

(٢) مجلة الهلال عدد يوليو ١٩٣٧ م .

ومن الميسور جدا أن نفرق بين الأدب الصحيح الذى يرسم الأغراض النفسية الغريبة ،
ليتهدى إلى حقيقة الإنسان وبين الأدب الزائف الذى يروج للتهتك ، ويتاجر بالشهوات ،
ويعمل على هدم الأخلاق . ومن مميزات الأدب الأول أنه لايبالغ فى وصف تلك الأعراض
الجسمية والنفسية الغريبة ، ولايخلع عليها حلا خيالية رائعة تستهوى القارئ وتفسده ،
ولايلتذ برسم الدقائق والتفاصيل الجنسية ، بل يعالجها فى أدب جم وحيدة تامة ، ويقررها
تقريراً هادئاً لا يؤثر فى أعصاب القارئ ، ولاتشوبه النية الخبيثة التى تخرج بالحقيقة عن محيط
الأدب ، وتهوى إلى درك التبذل .

أما العقاد فقد قال أن الأدب المكشوف بقية من بقايا العصور الوسطى^(١) وليس كما يحاول
أصحابه أن يدسوه على الناس باسم النهضة « التقدمية » ويظهروه لهم فى صورة الحرية الفكرية
التي تجمل بأبناء العصر الحديث ، بعد انتضاء عصور الظلام والجهالة .. فإن أدب العورات
والشهوات الجسدية كان أظهر الظواهر التي عبرت بها أقلام كتاب القرون الوسطى وشعرائها عن
أمراض الانحلال والنفاق التي شاعت على أثر اضطراب العقائد وغلبة الشكوك على المفكرين فى
قيم الأخلاق التي يفرضها على الناس دعاة العرف الكاذب ومن ورائهم جماعة المحترفين للمناصب
الدينية الكبرى وأتباعهم من سائر المحترفين لمناصب الدين فظهرت فى هذه الفترة كتب
بوكاشيوورابليه ، ولحقت بها كتب الأب براستوم ، ورسائل دى لاكلوس ، وماكان يتبعها من
أمثالها وتقليداتها المزيفة إلى نهاية القرن الثامن عشر ...

ثم حمل العقاد على شيوع هذا اللون فى الأدب الأوربي الحديث بعد الحرب العالمية ، ووصفه
بأنه أدب ضرورة كثيفة ، وخضوع أعمى للحاجة العاجلة ، وليس بأدب حرية وتمرد على قيود
الضرورة ، فقد أطلقت عشرات الملايين من الجنود عاشوا فى الخنادق معيشة الهمج الذين
يواجهون ضرورة الجسم فى كل ساعة من الساعات ، وتعودوا نسيان التهذيب فى الشعور
والذوق والكلام ، فإذا انطلق هذا الجيل المصاب فى دماثته وصبره وعزيمته ، يريد أن يفرض
على الدنيا تلك الآفات والنقائص ، فليس هذا دعوة إلى التجديد .^(٢)

(١) يوميات العقاد ٢/٤٣٥ .

(٢) جريدة الجهاد فى ٢٧ فبراير سنة ١٩٣٤ م .

وكذلك كتب في هذا الموضوع كثير من الأدباء والنقاد ، وفي مقدمتهم « إبراهيم عبد القادر المازني » الذي جعل النزوع إلى الأدب المكشوف شبيها بالنزعة إلى العري عن اللباس ، وقال إن النزوع الملحوظ في أدب القصة الأوربية إلى تناول المسائل الجنسية بلغة صريحة ، أو إلى الأدب المكشوف كما يقولون شبيه بالنزوع إلى العري ، بل الحركتان فرعان من أصل واحد وهما في الغرب متسايرتان بخطا متقاربة ، وقد لا يكون ثم بأس في الفشو في نهاية الأمر ، ولكن البأس يكون من التجرد في جماعة كاسية ، ومن الأدب المكشوف لأذهان ألفت الاستتار . وعلى أنى لأرى مزية للكشف لا تنال بالتحفظ والضبط ، بل إنى لأرى على الإنسان خسارة لاتعوض ، إن الإنسان عرف الثياب فهو يستر بها جسمه ، ولو ظل عاريا كغيره من الحيوان لما كان للمسائل الجنسية وذكرها أو حتى رؤيتها أى تأثير في نفسه ، فإننا نرى الحيوانات عارية ولا تنجل ، ونشهد تنزيها ، فلا تتحرك لذلك شهواتنا وكان يمكن أن يكون هذا نظر الإنسان لو ظل عاريا . ولكنه استتر فكان من فضل الثياب أن صرفت ذهنه إلى حد كبير عن جسمه وشهواته إلى ما هو أسمى وأعلى ، وأن جعلت مافي الثياب شيئا يستحى منه ، ولا يذكر إلا بعبارة مستورة مثله . وصحيح أن الثياب أغرت بالتطلع والكشف ولكنها حجبت ، فوجهت النفوس والعقول وجهات أخرى ، وكان من فضلها هذا الرقى . ولا فرق عندي بين أن تصف المسائل الجنسية شاذة كانت أو غير شاذة وصفاً صريحاً في قصد ، وأن تعرى إنسانا في الطريق وتزع عنه ثيابه . وإذا كان أحد يرى فرقاً فيأني لأراه ، ومادام الإنسان يلبس الثياب ويستتر بها فلا بد أن يتوخى في كتابته الكبح والضغط ، والثياب جمال مزيد ، وقد التمسها الإنسان أو ما التمسها للزينة لا للمنفعة . والجسم الإنساني في الثوب المناسب أجمل منه وهو عريان وأفتن أيضاً . وكذلك الكتابة الصريحة أقل جمالا وفتنة من اللغة المستورة ، ومزية التحفظ في الكتابة أنه يجعلها أقوى وأفضل وأنس وأسى^(١) .

وقد تقدمت الشاعر « معروف الرصافي » في غزله المكشوف ، فقلت « وكان للرصافي غزل مبتذل ووصف مكشوف ، لم يتورع فيه الرصافي عن ذكر الخفيات وكشف العورات في غير تحفظ ولا احتشام مما يأباه العقل ويمجه الذوق ، وما كان يليق منه ولا يقبل هذا ، وهو الذي جعل شعره صورة لمجتمعه ، وقائداً لأمته ولاسيما بعد ما عرف إقبال الناس على آثاره وحفظهم أقواله . ثم قلت « ولعل في قصيدته التي سماها « بداعة لا خلاعة » التي نظمها في القسطنطينية والتي مطلعها :

(١) جريدة الجهاد في ٦ من يوليو سنة ١٩٣٥ م

مثلت فى دلالها عريانه فأرتنى محاسنا فتانه

أقصى الاستهتار والتبذل فى الوصف ، والكشف فى القصة ، وقد برىء ديوانه المطبوع من أمثال هذا الشعر الماجن الخليع . ثم قلت : وإذا كان الشعر صورة لصاحبه ، وتعبيراً عن حياته وأحاسيسه ومشاعره ، فمن الممكن القول بأن الرصافى فى هذه القصيدة وما يكون من أمثالها قد عبر عن ذات نفسه ، وأبرز تجاربه الخاصة فى حياته التى قضى أكثرها عزياً ، وصور آماله ونزعاته تصويراً يوصف بالصدق فى نظر بعض النقاد^(١) .

☆☆☆

وقد امتدت هذه النزعة فى رعاية الأخلاق وصيانة العفة ، والبعد عما يخدش وجه الحياء ، إلى كل ما يطرق الأسماع إلى جانب ماتقرؤه العين فى الشعر والنثر والقصص ، فشملت الأغانى الماجنة التى يرددها بعض المغنين ، ثم يرددها من بعدهم الغواة . وقد فطن كثير من النقاد المعاصرين إلى سوء مغبة هذه الأغانى ، وما تضمنته من فحش ، ومن أمثلة ذلك ما كتبه على محمد البحرواى عن الموجة التى جاءت فى السنوات الأخيرة فطغت على سوق الأغانى الشعبية، وهى موجة متدلّية خطيرة ، اكتسحت أمامها كل ظاهرة أخرى ، وكادت تجنى على نهضتنا الاجتماعية والأدبية ، إن لم تكن قد جنت بالفعل . ولسنا نتجنى عليها ، ولكننا نعرض بعض نماذجها ، ونعترف بأن تدليها لا يمكن أن ينزل إليه وصف ، أو يصوره أسف واشمئزاز ، فانظر الأغنية الآتية مثلاً التى تذاع على لسان سيدة :

إيه رأيك فى خفافتى ؟	إيه رأيك فى لطافتى ؟
مش خفيه شربات ؟	مش رقيه دليكات
إيه تسوى الجنيهات	جنب البرلنتى ؟ !

ولم نقرأ أوقع من هذا الغزل على لسان المرأة إلا قول الناظم :

دا جمالى ما ورد شى	ومثالى ما صدفتى
حورية من الجنه	هربانة بالعنيه
لنسس تنهنى	لصوصالى تتمنى

وكفى ... فإننا والله نخجل من أنت تنقل إليك بقيتها مهما حملنا النفس على التجلد !

ثم هل رأيت إسفافاً و « قلة حياء » تتجلى فى أظهر من قولهم فى هذه الأغنية :

الى مـايهمـك وصى عليه جوز أمك
وبركة ياجامع الى جات منه ماجات منك

أو قولهم فى هذه الأغنية التى نكتفى بمطلعها على لسان سيدة أيضاً :

من البلكسونة للشباك مشغولة بك قاعدة استناك

أو فى أخرى :

على عينك ياتاجر . أنا خفة ، أنا دحه ، أنا حلوة ، ومهرى غالى ياشاطر !

أو فى أخرى :

أنا الجمال ، أنا البدع .. أنا الدلال ويا الدلع .. ياسلام ياسلام !

فأية صورة يمكن أن تعطيها هذه الأغاني البذيئة عن المرأة ، وعن الحياة الاجتماعية فى العصر الذى تنشر فيه ؟ بل أية صورة يمكن أن يعطيها عن الاستهتار المطلق قولهم فى هذه الأغنية :

بلاش مناهدة طاوعينى إيه تاخدى لما تلاوعينى ؟

أو فى قولهم فى أغنية أخرى :

على دينك ولا على دينى الهوى راميك ورامينى !

أو فى أغنية ثالثة :

يكون فى علمك أنا مش فاضى وكل ساعة اعمل لك قاضى
أنا واخـدك على ضـره وإن ما عجبك انت حره
على بيت أبوكى روحى تانى وبلاش قلت كانى ومـانى

إن جنابة هذه الأغاني على تاريخ النهضة الأدبية والاجتماعية الحديثة غير هينة ، فلن
يستطيع مؤرخ باحث يعرف أن بين الأغاني الشائعة في هذا العصر أمثال قولهم :

قوله فى وشه ، ولا تغشيه
مادام يابا ، لاوى لى وشه
والنبي ماسيبه ، السحر يجيبه
على ملا وشه ... !!

ويكون فكرة حسنة عن حالتنا الاجتماعية والأخلاقية التى تصورها هذه الأغاني . ويعلم الله
أننا انتقينا أكثرها وقارا ، ومع ذلك فلانكاد نعرض مطلعها حتى نخجل من سرد البقية ،
فنكتفى به ، ليدل على روحها واتجاهها .^(١)

وكتب محمد توفيق دياب كلمة فى السياسة الأسبوعية مقالا بعنوان « الأدب » ، قال فيه :
« إن وظيفة الآداب والعلوم والفنون مهما اختلفت موضوعاتها وظيفتها سامية ، أو يجب أن
تكون سامية - ذلك أن وجهة الإنسانية هى الرقى فى جميع بواطن النفس وظواهرها . وعندى
وعند كثير ممن هم أجل مقاما فى عالم التفكير وتصوير قيم الأشياء وغاياتها أن كل الناس وآدابهم
وفنونهم يجب أن تكون خداما وأعوانا لمثل الإنسانية المنشودة ، فأما أن يشذ الأدب عن سائر
عناصر الثقافة وعوامل التهذيب ، فيجعل هم مصروفا إلى مجرد الوقائع الحادثة مهما تكن تلك
الوقائع مزرية بالغاية الإنسانية العليا ، مغرية باللذائذ الدنيا ، فذلك ما يخالف فيه . وتشمل
اللذائذ الدنيا كل شهوات البدن إذا خرج بها صاحبها على حرمة الأفراد أو الجماعة ، أو وقف
عليها من فكره وجهوده ما قد يشل معه مواهبه العليا . ونحن نزعم أن كثيرا جدا من مادة
الأدب الحديث منصرف إلى تلك الشهوات دافع إليها دفعا شديدا ، وكيف يتفق الخيال المذهب
الراقى . وتلك الصورة العريانة المستهترية التى لاتدع للخيال الراقى مجالا ؟ ! لو وصفنا كل شيء
يقع وصفا فنيا أمينيا لاستحالت كتب الأدب وآثار رجاله أو آثار كثير منهم إلى حانات معنوية
ومواخير مبتذلة مقرها رءوس الكتاب والقارئین وأشخاصها « أولئك الأبطال » الذين يصورهم
لنا « الفن الأمين » غارقين إلى الأذقان فى لجج الشهوات ، معنيين فيها إمعان من لا يرى فى
الحياة متاعا يعلو على متاع الحيوان ! »

(١) إلمامة ونظرة فى الأغاني المصرية . بقلم على محمد البحراوى - أغاني أبو شادى : ص ١٤٢

ففى هذه الكلمات رأى الصريح فى النفور من هذا اللون من الأدب والدعوة إلى العفة فى القول ، تكريما للإنسانية التى يصورها هذا الأدب ويمثلها ، والتى ينبغى أن تكون صورتها واضحة فى طلب السمو لافى الجرى فى سبيل الضعة والانحطاط .

☆ ☆ ☆

أما الدعوة إلى الأدب المكشوف فقد كان فى طليعة زعمائها « سلامة موسى » الذى اعتدنا منه ثورة عارمة على الأوضاع المألوفة والقيم المتعارفة ، وتبدو دعوته إلى الأدب المكشوف فى مثل قوله : « إن موضوع الأدب هو موضوع الطبيعة البشرية فى حقيقتها ، والتسامى بهذه الطبيعة إلى ما هو أرقى منها مما يبصره الأديب بما يشبه بصيرة النبي . فالعلم يقرر الواقع ، ولكن الأدب يسمو بالواقع إلى ما هو أرقى منه ، فالعلم كالصورة الفوتوغرافية ، والأدب كرسم اليد .

» فإذا عالج الأديب موضوع الحب فهو لأيقنع بما هو مألوف من العلاقات الجنسية ، بل يسمو بها إلى ما هو أرقى من المألوف ، فإذا احتاج فى ذلك إلى صراحة تامة فيجب أن يمنح هذا الحق ، إن للأديب قيда واحدا فقط يتقيد به هو إخلاصه فى عمله . وله الحق مادام مخلصا أن ينال الحرية فى أن يبحث بصراحة كاملة جميع مسائل الجنس ، كما يبحث العالم مسائل الغازات السامة مثلا . وليس فى الأدب كله ضرر نشأ من الصراحة يساوى أو يقرب من الضرر الذى نشأ من الغازات السامة .

ثم يرد على من يقول إننا يجب أن نراعى الأخلاق ونحتشم فى وصف العلاقات الجنسية بأننا إذا فعلنا ذلك هل نمتنع عن قراءة « ثورة الملائكة » التى وضعها أناتول فرانس ، أو « الجريمة والعقاب » لديستوفسكى ، وفيها أوصاف بالغة الدعارة ؟ !

إن الأديب الذى يعالج العلاقة الجنسية قد يصارح القارئ أو المشاهد بأشياء كثيرة ، ولكن لإخلاصه ولأن بصيرته تنزع إلى السمو لا يستثير فى القارئ شئاً من الشهوات الدنيا .

وَيَتَمَسَّحُ الكَاتِبُ بعلم النفس الحديث الذى يقول إنه يثبت أن الصراحة وعدم الوقوف فى وجه الغريزة الجنسية والكلام عنها ، كل هذا لا يضر بل قد يفيد . إن الذى يضر ويؤذى هو مجانبة الموضوع ، والابتعاد عنه بتاتا بالقول والعمل . وهنا نرى مهمة الأديب الصريح ، إذا عالج موضوع الشهوة الجنسية ، أمكنه أن يفتح أمام الشباب باب التسامى ، أى أن يجعل حبه للمرأة سبيلا إلى حبه للفنون الجميلة . عندئذ تستحيل هذه الشهوة البهيمية إلى العمل للشرف والقوة والمجد .

ثم يرى أنه ليس للأدب علاقة بالأخلاق ، لأن ستر الحقائق يجعلها أجذب للنفس من سفورها ، وإبعاد المسائل الجنسية عن الأدب ، أو عدم المصارحة في الكلام فيها يجعل الذهن أعلق بها ، ويفتح الطريق للكاتب المنحط الذى يلجأ إلى الرجس .

« الأدب السافر يجعلهم يحسون الحياة كما هى فى الحقيقة والواقع ، فلا يحدث الانحراف الذى تجلبه المجانبة ، . إن الأدب كالعلم يجب أن يبقى حراً . ثم إن علم النفس الحديث يبين لنا أن المصارحة فى المسائل الجنسية خير من المواربة ، وأن معظم الأمراض الجنسية تنشأ من المجانبة والابتعاد»^(١) .

☆☆☆

والحقيقة أن طبيعة الأدباء ونزعاتهم هى التى تدفعهم إلى التعبير عن ذات أنفسهم، وأولئك التحررون ذاتيون ، وتبدو هذه الذاتية فى أكبر خواطر الشعراء الابتداعيين « الروماتيكين » وفى انفعالاتهم وفى غزلهم « استمع إلى هاتين المقطوعتين للشاعر اللبناني أمين نخلة ، وهو يحدثنا عن « الفم » و « الشفة » حديثاً عجيباً ، إذ يقول فى مقطوعته « فم » :

أنا لأصدق أن هذا الـ	أحمر المشقـــــــــوق فم
بل وردة مبتلـــــــــة	حمراء من لحم ودم
أكملها شفتان ، خذ	روحى ، وعللى بشم
إن الشفاه أحبها	كم مرة قــــــــالت نعم

وفى مقطوعة « الشفة » يقول :

فى الأشرفية يوم جئت وجئتها	نفسى على شفتيك قد جمعتها
ذقت الثار ونكهة إن لم تكن	هى نكهة العنب الشهى فأختها
ياقوتة حمراء غاصت فى فمى	وشقيقة النعان قد نولتها
ملساء بها اللسان وما درى	لولا تتبع طعامها لأطعتها
لولا نعومة ماها وحنوما	بى فى الهوى للقمته وللكتها

(١) المعارك الأدبية ١٨٢ والمجلة الجديدة - المجلد الأول سنة ١٩٣٠ .

وأدباء المذهب الرومانتي « الابتداعى » يتجهون كثيرا إلى الشعر الجنسى وإلى طلب اللذات المصاحبة للآلام ، بل إلى الخواطر المنحرفة ، وفي بعض الأحيان يتجهون إلى موضوعات تافهة تضع بينهم وبين الحياة برزخا واسعا ، ومن الشعراء الإبداعيين الذين تناولوا اللذات الجنسية في شعرهم عمر أبو ريشة ونزار قباني في سوريا ، وغنطوس الرامى في لبنان ، ومحمد رشاد راضى ، وكامل أمين ، والعوضى الوكيل في مصر .. ومن الشعراء الذين تناولوا الخواطر المنحرفة عدد ليس بالقليل . ومن أمثلة هذه الخواطر ما جاء في مقطوعة « مجنون » التى يقول صاحبها فى سذاجة الطفل الجموح :

أصبحت والشّر فى جنـابى	يهتف والشّر فى لسـانـى
وصرت أستعذب المعاصى	ورحت لا أحفل الأمانى
برمت بالناس والزمان	زهدت فى الحب والحنان
سئمت حتى أختى وأختى	ومن إلى العيش أنجبانى ^(١)

وقد تناول كثير من أصحاب الأقلام هذا الموضوع بين محبذ ومفند كما وقف كثير من النقاد مترددين بين مجازاة الدعوة إلى هذا اللون من الأدب باعتباره تجديدا^(٢) أو صدقا فى التعبير عن النفس والحياة ، والوقوف فى وجه تياره صيانة للمجتمع من الفساد والانحلال . ومن الكلمات التى بدا فيها أثر التردد والإحجام عن إبداء الرأى الصريح ماكتبه حافظ محمود تحت عنوان « الأدب المكشوف » ففى أوائل كلمته مايدل على نفور من الكشف والابتدال ، وذلك فى قوله « إن الأدب الصحيح ليست مهمته أن يصف لنا ماتنطوى عليه مخادع الزوجين أو الخليلين من أسرار ، وليست مهمته أن يبلغنا ملابسات العاشقين ومداعباتهم » ثم يقول مترددا « إن وظيفة الأب فى الحياة وظيفة فنية قوامها أن يصور لنا الوقائع الحادثة والحقائق الزمنية إلى جانب دخائل النفس تصويرا لا يداخله غلو فى شئ ولا إغراق فى شئ » ثم يعود فيقول ، وهنا يبدو ترده الواضح الذى يقارب التناقض - : « المقصود من الأدب ليس الحكمة أو الموعظة ، وإنما هو أن يعطينا صورة لأنفسنا ، ويترك للتاريخ صورة من حياتنا . فإذا اعتبرنا ماتنطوى عليه مخادع الزوجين أو الخليلين صورة من التفسير الإنسانى حتمت علينا الأمانة الفنية أن نذكرها

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٢٢ (مطبعة المقتطف والمقطم - القاهرة ١٩٤٦ م)

على ما هي عليه من واقع لا تغيير ولا تغير فيه . أما أن يكون التفصيل في هذه المواضع مما يضعف المقاومة ، ويحلل المناعة بين الفتيان والفتيات ، فهذا شيء ليس متصلاً بالأدب ، إنما هو موضوع الخلق الاجتماعي في الأمة^(١) . فقد أورد هذا الكاتب كما ترى حجة الفريقين ، وأيد اتجاه كل منهما بحجة تبدو معقولة مسلماً بها .

إذن فموضوع الخلاف بين الفريقين هو مدى الحرية التي ينبغي أن يتمتع بها الأديب ، أ تكون حرية مطلقة من كل قيد يشل إرادة الأديب وحرية في فنه ، لأن الفنون لا تعترف بشيء من الحدود والقيود ، إذ أن فيها تعطيلاً لمواهب الفنان ، وما يترتب على هذا التعطيل من حرمان المجتمع الذي يعيش فيه من التمتع بثمرات فنه وآثار عبقريته ؟ .

أم تكون هذه الحرية مقيدة بتقاليد المجتمع الذي يعيش فيه ، وتكون من عوامل الحفاظ على مجتمعه وعلى أخلاقه ودينه وعقيدته التي يرى فيها عناصر مجده ، وأهم مكونات كيانه ، ومقومات بقاءه ؟

وقد أورد الأستاذ أحمد الشايب حجة أنصار كل من الرأيين .

فإن أنصار الحرية للأديب يرون أن هذا الأدب كالفنون الأخرى تجري عليه قوانينها ، فالرسم وغيره من الفنون الجميلة لا يمكن أن يقال إنها ترمى إلى غاية تهذيبية أو تلزم حدوداً معينة . وكل ما في الأمر - على فرض أنها تهدف إلى فكرة معينة - أنها توظف البهجة بالألوان والصور ، والناحية الذوقية فيها أوضح ، فكذلك الأدب إنما يهدف إلى المتعة مهما يكن فيه من أفكار ، ويكون فرض قيود عليه إهدار لغايته ، وهداً من حرية فنانه ، فتركوا الشعراء والكتاب يعبرون عما يشاءون ، ولا تعترضوا طريقهم ، حتي ولا يكتبوا مواهبهم .

وهناك نظرية « الفن للفن » وهي تقرر حرية الأديب وانطلاقه من كل قيد ماعدا استجابته لعبقريته ومواهبه ، وبذلك يكون للأدب وهو من الفنون الرفيعة كيانه الذاتي وحرية المطلقة التي تضمن رقيه وتعبيره عن نزعات النفوس وطبائعها ، وعن الطبيعة وأسرارها ، كما يتصور الأديب ويفسر .

ويرى أنصار الحدود الخلقية والدينية أن قياس الأديب على مثل الموسيقى قياس خاطيء ، لاختلاف طبيعتها ، فالموسيقى فن رمزي لا ينتظر الناس منه سوى الألحان ، وأما الأدب فإن

(١) اطر (المارك الأدمة) للأستاذ أنور الجندی ١٨٢ .

الناس ينتظرون منه معاني وأفكاراً صريحة محددة . وهنا تبدو خطورة الأدب وقيته في التوجيه الاجتماعي : فإذا تركنا للأديب حبله على غاربه ، وأخضعناه لهواه ، وكثيراً ما يكون الهوى خطراً ، استطاع بأفكاره الصريحة أن يكون داعية فساد وزعيم انحلال وتدهور ، وقد لاحظنا في تاريخ الأدب العربي الآثار السيئة التي نشأت عن غزل ابن أبي ربيعة ، وأهاجى فحول العصر الأموي ، وغزليات أبي نواس مما هو وارد في دواوين الأدب العربي ، فكيف بالله نهب لأمثال هؤلاء حرية مطلقة يفسدون بها ديننا ومجتمعنا^(١) ؟

☆ ☆ ☆

وما يتصل بأغراض الأدب متابعة النقد الأدبي للأحداث ذوات الأثر في حياة هذه الأمة ، أى متابعته للأدب الذى يعبر عن هذه الأحداث الكبرى والاتجاهات الجديدة نحو تحقيق أهداف الأمة في الحياة الحرة الكريمة ، وتقويم هذا الأدب باعتباره موجهاً نحو تلك الأهداف ومثيراً لوعى النفوس ومجمعاً للعقول والقلوب حول أمانى الشعب العربي ، أو مقصراً في بلوغه تلك الغايات .

فقد قامت الثورة الكبرى في مصر سنة ١٩٥٢م باسم الشعب المصرى وباسم الشعب العربى كله تنادى بحقه في الحرية ، وكرامة العربى في وطنه ، ووحدة صفه لمحاربة الاستعمار والاستغلال ، وتخليص الشعب من عوامل التسلط والاستبداد ، والعبث بمقدرات الأوطان ، وتمكينه من حقوقه في العدالة والمساواة . والأخذ بيده إلى الحياة الجديدة بالإنسان الجديد . وتبعها ثورات في كثير من أرجاء الوطن العربى تطالب بتلك الحقوق ، وتسترخص في سبيلها المهج والأرواح ، بعد أن رسخت مبادئ التحرر ، وقطعت شوطاً كبيراً في سبيل تحقيقها ، فتركزت الأمانى حول مبادئ القومية والحرية والوحدة والأخوة التى أصبح يدين بها الشعب العربى في مختلف أوطانه .

وكان من الطبيعى أن يساير الأدب المعاصر هذه الثورة الهائلة ، وكان من الطبيعى أيضاً أن يتتبع النقد هذا الأدب ، ويشرح ما فيه من أسباب القوة وينحى على المقصرين في متابعة الثورة ، وعلى الذين لا يزالون يعيشون في ظلال الماضى ، كما نبّه إلى بذور الثورة في أدب السابقين قبلهم بقليل ، وتقويم هذه البذور أو هذا الغراس الذى مهد للوعى الحاضر والانتفاضة المشهودة بذكر ماله وماعليه ، فإن الشعراء « أمثال الزهاوى والرصافى وأبى شادى والشابى وعمر

(١) أحمد الشايب (الأدب والأخلاق) عدد المحرم ١٣٨٢هـ من مجلة القافلة .

أبى ريشة ورشيد معلوف وجورج صيدح وقبلان مكرزل وغيرهم في توزيعهم بين الأدب الرومانسي والواقعي قد مهدوا مرحلة الانتقال إلى دنيا الواقع والحياة ، ونزلوا من أبراجهم إلى أرض الأحياء . وأكثر هؤلاء الشعراء لم ينهجوا نهجاً واعياً ، ولم يسيروا على مبادئ مبلورة ، وإنما كانت ثورة أغلبهم تفسيراً لتجارب باطنية قد تكون عارضة - إلا أن الأدب قد غنم منهم تجارب واقعية جديدة ، أو نفسية موحية مشرقة ، فرأيانهم يبذرون الثورة على الأوضاع الفاسدة ، ويتغنون بالآمال الوطنية ولا يكتفون فرحتهم بالحياة . فالزهاوي مثلاً رفع علم الثورة الهادئة في العراق ، وجاهد التزمت الديني ، ونادى بالتجديد في كثير من شعره ، ومن ذلك قوله :

سَمْتُ كُـلَّ قـــــــديمٍ عرفتـــــــه في حـــــــياتي
إن كان عـــــــندك شـــــــيء من الجـــــــديد فهـــــــيات

وقد خب الرصافي في هذه النواحي ، واحتفل كما احتفل حافظ إبراهيم في مصر بالواقع المحلي والشعر الوطني ، وتقريع بني وطنه ، اسمع إليه مثلاً في قصيدته « إيقاظ الرقود » يقول :

إلى كم أنت تهتف بالنشيد وقد أعيأك إيقاظ الرقود
فلست وإن سددت عرا القصيد بمجد في نشيدك أو مفيد
لأن القوم في غي بعيد !

إذا أيقظتهم زادوا رقـــــــادا وإن أنهضتهم قعـــــــدوا وآدا
فسبحان الذي خلق العبادا كأن القوم قد خلقوا جمادا
وهل يخلو الجاد من الجمود ؟

وكذلك جرى أبو شادي في هذا التيار ، وتلون بعض شعره باللون الواقعي . كقوله في قصيدته « الثالوث المقدس » في ديوانه « دعوة الراعي » :

الجهـــــــل والفقر والمرض ثالوثنا الباطش المنيع
أعـــــــزه بيننـــــــا الغرض وصال يستعبد الجموع

وقد رأينا توجهها من شعرائنا المصريين كهولا وشباناً إلى الناحية السياسية فرأينا الدكتور ناجي تتفتح نفسه لهذه الناحية ، ورأينا على محمود طه يترك روماتيكيته

إلى الحياة الوطنية ، ويوفق في بعض شعره في هذه الناحية ، ورأينا صالح جودت يحاول هذه المحاولة ، وكذلك مختار الوكيل ، ولكن نزعتهم الرومانتيكية غالبية عليهما^(١)

وقد خصص « هلال ناجي » كتابا كاملا للبحث في بذور « القومية والاشتراكية في شعر الرصافي » ، والقومية والاشتراكية هما في رأيه حجر الزاوية في نهضتنا التقدمية الحاضرة التي نعمل لها ونستكمل أسبابها. ويخلص هلال ناجي إلى أن « وحدة الشعور القومي ووحدة الحس القومي من مقومات القومية العربية البارزة في شعر الرصافي ، وأن العروبة في نظر الرصافي « عروبة لغة ، وعروبة لسان ، وعروبة أرض ، بالإضافة إلى أنها عروبة دم ، وعروبة خلق ، وعروبة مصير وتاريخ ومشاعر مشتركة^(٢) » وقال عن اشتراكية الرصافي :

« وردت الاشتراكية في شعر الرصافي لفظا ومعنى ، وتقصد بذلك أنه تحدث في بعض قصائده عن الاشتراكية ، وذكرها باسمها ، وشرح أفضالها ودعائها ، وفي بعض القصائد هاجم استغلال البشر للبشر ، واستغلال طبقة لطبقة ، أو دعا إلى زوال الإقطاع ، أو دعا لمساواة المرأة بالرجل ، أو استنكر الرأسمالية . وكلها من مفاهيم الاشتراكية ، ولكنه أوردتها دون أن يشير إلى أنها من المبادئ الاشتراكية^(٣) »

أما عن الثورة التي نعيش فيها والأدب الذي أوجت به ، والنقد الذي يعالج هذا الأدب فقد كثرت الكتابات عنه في الصحف والمجلات والكتب ومن أهم هذه الآثار النقدية التي تعالج هذا الغرض ، كتاب « شعر الثورة في الميزان » الذي ألفه الدكتور أحمد أحمد بدوي في أجزاء تتبع فيها هذا الغرض وما قالت الشعراء فيه ، وكتب في مقدمته « لقد أصبح أدبنا يتغنى بأعمالنا ، بعد أن عشنا طويلا نتغنى بأعجاد آبائنا وأجدادنا ، حين عز علينا أن نجد في حاضرنا ما نستطيع أن نفاخر به ، أو نسجله بين ما يسجل من جلائل الأعمال « أدب الثورة صورة لمشاعر الناس إزاء هذا الحادث الجليل ذي الآثار الكبيرة في حياة الوطن وبنيه ، وقد عشنا هذه الحقبة ، وفي استطاعتنا أن نتبين إلى أي مدى استطاع الأدب أن يصور إحساساتنا نحو الثورة وآمالنا فيها^(٤) .

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٣٦ .

(٢) القومية والاشتراكية في شعر الرصافي ١٧ و ١٨ (مطبعة العلم للملايين - بيروت ١٩٥٩ م) .

(٣) المصدر السابق : ص ٢٠٣ .

(٤) شعراء الثورة في الميزان ١ / ٦ (طبعة الرسالة - القاهرة ١٩٥٨) .

وهكذا مجد النقد المعاصر هذ الغرض الجديد الذى يمثل استجابة لدعوة أئمة النهضة والإصلاح ، كما أنحى باللوم على الأغراض التافهة التى ظل بعض الشعراء يعالجونها ، وحسبنا فى هذا المقام الإشارة إلى قول مصطفى السحرى « أما اتجاه أدباء الابتداعية إلى الموضوعات التافهة ، والإعراب عن أبسط المرائى فى حرية يأبأها الاتباعيون ، فهو وفير فى الشعر الغربى والشرقى الحديث ، ومن هذه الموضوعات نذكر على سبيل التمثيل « الحمامتان » لخليل مطران ، و « القطعة اليتيمة » لأبى شادى ، و « دقة قديمة » لشكرى ومقطوعة « الفنجان » أو الكلب « بيجو » للعقاد ، و « القطر ضرغام » للصيرفى ، و « الوردة الذابلة » للمازنى ، و « إلى دودة » لميخائيل نعيمة ، و « فراشتى » لرشيد أيوب ، و « الحجر الصغير » لإيليا أبو ماضى ، و « رثاء زهرة » لفايد العمروسى ، و « المججمة » لإبراهيم زكى ، و « رسالة » للدكتور حبيب ثابت ، و « عيون القطر » للعوضى الوكيل . وأمثال هذه الموضوعات وأجناسها وأشباهاها كثير فى الشعر الرومانسى الحديث ، وهى قصائد فنية متفاوتة القيمة . وقد تمتاز بالإحساس الجمالى والرهافة ، وقد يتمتع بعضها بالخلود فى رأى نقاد الفن للفن .

ولكن النقاد الواقعيين لا يعدونها من العيون الأدبية . وقد يقدرونها لصياغتها ، ويبتسمون لموضوعها ، بل يأسون لنفاذ هذه الصياغة الجميلة والطاقت الشعرية فى مثل هذه المناحى التى لاترسل إلى الدنيا إشعاعا ، ولا إلى البيئة قوة وحياة^(١) .

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٢٢ - ٢٢٢ .

الفصل الرابع

لغة الأدب

كان من أهم مادعا إليه الشيخ محمد عبده من وجوه الإصلاح التي نصب نفسه لها « أساليب اللغة العربية في التحرير سواء كان في المخاطبات الرسمية بين دواوين الحكومة ومصالحها ، أو فيما تنشره الجرائد على الكافة منشأ أو مترجما من لغات أخرى ، أو في المراسلات بين الناس » . وذكر الشيخ محمد عبده أن أساليب الكتابة في مصر كانت تنحصر في نوعين ، كلاهما يمجّه الذوق ، وتنكره لغة العرب :

الأول : ما كان مستعملا في مصالح الحكومة وما يشبهها ، وهو ضرب من ضروب التأليف بين الكلمات رث خبيث غير مفهوم ، ولا يمكن رده إلى لغة من لغات العالم في صورته ولا في مادته ، ولا يزال شيء من بقاياها إلى اليوم عند بعض الكتاب من القبط ، ومن تعلم منهم ، غير أنه ، والحمد لله ، قليل .

والنوع الثاني : ما كان يستعمله الأدباء والمتخرجون من الجامع الأزهر ، وهو ما كان يراعى فيه السجع وإن كان باردا ، وتلاحظ فيه الفواصل وأنواع الجناس ، وإن كان رديئا في الذوق ، بعيدا عن الفهم ، ثقيلًا على السمع ، غير مؤد للمعنى المقصود ، ولا منطبق على آداب اللغة العربية ، وهو وإن كان يمكن رده إلى أصول اللغة العربية في صورته ، ولكنه لا يعد من أساليبها المرضية عند أهلها . ولا يزال هذا النوع موجودا في عبارات المشايخ خاصة .

ثم ورد علينا في أخريات الأيام ضرب آخر من التعبير كان غريبا في بابه ، وهو ما جاءنا من الأقطار السورية في جريدتي الجنة والجنان المنشأتين بقلم المعلم بطرس البستاني ، وهذا النوع كان يعد من غرائب الأساليب ، وبه أنشئت جريدة الأهرام في مصر ، وقد محى أثره والحمد لله^(١) .

ولاشك أن هذه الكلمات تلقى ضوءا كافيا على ألوان التعبير التي سادت في القرن الماضي وفي أوليات هذا القرن ، وتشرح تباين الأساليب الذي كان منشؤه اختلاف طوائف الذين كانوا

(١) تاريخ الإمام الشيخ محمد عبده ١٢/١ - (مطبعة المنار - القاهرة ١٩٣٠)

يزاولون فن الكتابة ، كما أن هذه الكلمات تشير إلى أهم مجالات الكتابة ، وهى الخطابات الرسمية بين دواوين الحكومة ، والكتابة الصحفية ، والرسائل الإخوانية .

وقد كان الشيخ محمد عبده فى حقيقة أمره يمثل الفكرة العربية التى كان أحد أعلامها فى اللغة والأدب والتفكير ، ففى طبيعته الحفاظ على مقومات هذه الأمة واللغة ووحدة اللسان وصحته من أهم دعائها . كما كان فى الوقت نفسه فى مقدمة الذين حملوا لواء الدعوة إلى إصلاح هذه الأمة وتجديدها لتعود إلى أمجادها السالفة ، وتسائر ركب الحضارة والتقدم فى العالم الإنسانى ، ولذلك لم ترقه الأساليب المتكلفة المصنوعة التى خلفتها قرون الضعف والجمود ، وكان يصطنعها بعض الأدباء الذين حصلوا على قدر من الثقافة اللغوية أو البلاغية ، ولم يرض عن ذلك الإسفاف والتبذل من طبقات أخرى انحدرت لغتها إلى مستوى العامية ، أو تصرف أصحابها تصرفا لاسند له من أصول اللغة ومقاييسها المعروفة .

وعلى كل حال كانت هذه الملاحظة أو ذلك النقد ، صورة لليادين التى اضطرت فيها أقلام النقاد والأدباء حول اللغة الأدبية ، وما ينبغى أن تكون عليه حتى يومنا الحاضر .

- ٢ -

وقد بحث الأدباء والنقاد منذ أقدم العصور عن العوامل والأسباب التى يبلغ بها الفن الأدبى غايته من التأثير فى عواطف القراء والسامعين وفى عقولهم ، وقد استطاعوا أن يتبينوا أن هذا الفن إنما يتميز بخاصتين لم يجدهما مجتمعين فى أسلوب التخاطب بين عامة أصحاب لغة من اللغات . وأرجعوا إلى هاتين الخاصتين السر فى الإحساس بما فيه من متعة أو منفعة وبمواهب الأدباء ، وبعظمة الفن الأدبى ، وهما : المعنى الممتاز ، والتعبير الممتاز .

غير أنهم وجدوا أن المعانى الممتازة كثيرا ما تجرى على ألسنة كثير من طبقات الناس ، ولا تختص بها طبقة منهم دون طبقة . فالجاهلون والعالمون والعامية والخاصة سواء فى القدرة على تأليف تلك المعانى ، أو بهيئتها لبعضهم عفو الخاطر ، حتى ليكن القول بأنه لا عامة ولا خاصة من تلك الجهة . وكثيرا ما تصدر الأمثال والحكم والمعانى النادرة عن العوام والبلديين الذين لا يدرون مقدار ما يأتى لهم ولا يعرفون روعة موقعه من نفوس الخبراء الذين يقدررون الكلام ، ويفطنون إلى معالم الخصوصية فى أفكاره ومعانيه . وقد روى أن إماما من أئمة الأدب وعلماء

العربية كان كثيرا ما يقف على حلق القصاص والمشعبذين ، فإذا أتاه طلبة العلم ليزوروه أو ليأخذوا عنه لا يجدونه في أكثر أوقاته إلا هناك ، حتى لاموه على ذلك ، وقالوا له : أنت إمام الناس في العلم ، ما الذى يبعثك على الوقوف بهذه المواقف الرذيلة ؟ ! فقال لهم لو علمتم ما أعلم لما لمت ! ولطالما استفدت من هؤلاء الجهال فوائد كثيرة ، تجرى في ضمن هذيانهم معان غريبة لطيفة ، ولو أردت أنا أو غيرى أن نأتى بمثلا لما استطعنا ذلك^(١) .. !

وكذلك قال الجاحظ كلمته الماثورة « المعانى مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى .. »^(٢) وذلك على أثر استماعه إلى كلام منظوم فيه عظة وحكمة أعجبت بعض العلماء ، وأعجبت الجاحظ أيضا من ناحية ما شملت عليه من المعانى ، ولكنه على الرغم من ذلك لم يعد صاحب هذا الكلام فى الشعراء ، لأنه فتش عن معالم الإجادة ، فلم يرها إلا فى المعنى وحده ، والمعانى كما يراها مطروحة فى الطريق .

وقد كان الأمر كذلك فى النظر إلى الصياغة والتركيب ، فقد وجدوا فى بعض ما يقرءون أو يسمعون كلاما ليس لصاحبه فيه إلا الأعراض والظواهر التى تبدو فى صحة الوزن وفى وحدة النغم واستقامة القوافى من الناحية الشكلية أو نثرا مصنوعا ليس لقائله أو كاتبه منه إلا ما استطاع أن يحشده فيه من صنوف الحلى وألوان الزينة الخلابة . فكان الكلام بهذا وذاك كالسيف المفلول الذى موه بالفضة أو حلى بالذهب والجواهر ، ولكنه عند الاختبار حديدة لا تقطع ، ولا تشفى غلة صاحبها من غريم .

ووجدوا أن تحصيل الألفاظ وتأليف التراكيب وزخرفتها ليس أمرا بعيد المنال ، ولكنه فى مستطاع كثير من العلماء باللغة الذين يعرفون مفرداتها ويعرفون مما تعلموا وحفظوا ضروبا من الزينة قرءوها فى آثار غيرهم ، فحاكوها أو حفظوها فى دروس البلاغة وكتبها فقلدوها .. وكان هذا وحده مظهر الفنية فى كلامهم ، وهى فنية مصنوعة ، وشاعرية مجتلبة لا تثير عاطفة فى النفس ، ولا تقع من مستقبلها موقع الفنون الرفيعة من قلوب المتذوقين لها .

ثم انتهوا بعد هذه الملاحظات إلى أن الأدب ليس معانى وأفكارا فقط ، وليس صورا وتراكيب فحسب ، وإنما هو نتاج لعبقرية كامنة فى نفس صاحبها ، تبدو فى تأليف المعانى

(١) راجع المثل السائر لابن الأثير ١٠٥/١ .

(٢) كتاب الحيوان للجاحظ ٤١/٣ (طبعة السياسى - القاهرة ١٣٢٣ هـ)

المتازة ، كما تبدو في العبارة الجيدة عنها ، أو أنه أثر للتمازج والاتحاد بين هذين العنصرين اللذين يتألف منها العمل الأدبي .

فإذا كان هناك خلاف بين النقاد على اللفظ والمعنى ، أو الإطار والمضمون كما يقول المعاصرون ، فلم يكن اشتراط الجودة في العبارة ، واشتراط الجودة في التفكير محل خلاف . وإنما كان مدار الخلاف بينهم في ذلك الجهد الذي يبذله الأدباء ويتفاضلون به ، ويتفاوتون فيه ، أمن ناحية القدرة على ابتكار المعاني وتأليف الخيال ، أى قدرة الأديب على الإتيان بالمعنى الغريب ، والاهتداء إلى أفكار غير معروفة ، حتى ينسب لذلك الأديب فضل الأصالة أو السبق والابتكار، أم كانت أفكارا وأحاسيس ومشاعر يجدها كل إنسان، ولكن أديباً لم يستطع أن أن يبرزها كما أبرزها ذلك الأديب ؟ أمن تلك الناحية أم من ناحية القدرة على الإجابة في تأليف العبارة وتصوير المعنى ، بتخير الألفاظ الجيدة وصوغ التراكيب البديعة ؟ !

هذا هو محور الخلاف بين الفريقين ، أى الخلاف ينحصر في البحث عن الفنية والإبداع في الأعمال الأدبية ، ومظهر في هذا الفن ، أيكون مظهرها المعنى الذى يهذى اليه التأمل العميق ، والنظرة الممعنة ، والتجربة الصادقة ، والحس المرهف ، والإلهام الجديد ؟ أم يكون مظهر الفنية الاطلاع الواسع على اللغة وتراثها الأدبي ؛ ثم الاهتداء إلى اللفظ المناسب الدال على معناه الملائم لجيرته من الألفاظ ، الذى لا يقع من الأسماع والأذواق وقعا منكرا ، ثم في البراعة في نظم التراكيب على نحو شائق بديع تتبين معه عظمة المعاني ، ويمجد المستقبلون فن الأدب في هذا المظهر من الفنية مالا يجدون في ألفاظ العامة ونظم تراكيبهم في العبارة عن المعاني والأفكار والمقاصد .

فإذا قال لنا الجاحظ « المعاني مطروحة في الطريق .. »^(١) فإنه لا يقصد بحال الغرض من شأنها ، ولا تفاهتها في تقدير الأدب أو الأديب ، وإنما الذى يقصده أن المعاني الجيدة التى نجد فيها الخصوصية لا تختص بها طبقة من الناس دون غيرها من الطبقات ، بل إن هذه المعاني الجيدة تتأتى للخاصة كما تتأتى للعامة ، ويقتصر مظهر الفنية على الصياغة في التعبير ، وهو الذى يتفاوت فيه الناس ، ويتفاضل الأدباء به ، ولذلك قال « إنما الشأن في إقامة الوزن ، وتمييز اللفظ وسهولته ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير » ومعنى قوله « الشعر صناعة » أنه فن من الفنون ،

(١) كتاب الحيوان للجاحظ ٤١ / ٢

وكلمة « الصناعة » هي الكلمة التي اختارها النقاد للدلالة على ما يراد بكلمة « الفن » في زماننا . وعظمة الفنون إنما تظهر في الشكل الذي تتبين منه المعاني ، ولذلك جعل الشعر ضربا من الصبغ ، وجنسا من التصوير .

وعلى هذا فإن الجاحظ لم يرد بحال من الأحوال أن المعاني الجيدة تساوى المعاني الرديئة ، أو أن المعاني الخاصة تعدل المعاني السوقية أو المعاني المبتذلة .

ويؤكد هذا الرأي قول الجاحظ في معرض آخر : أنذرکم حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسب لفظا حسنا ، وأعاره البليغ مخرجا سهلا ، ومنحه المتكلم دلا متعشقا ، صار في قلبك أحلى ، ولصدرك املا . والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة ، وأكسبت الأوصاف الرفيعة تحولت في العيون عن مقادير صورها ، وأربت على حقائق أقدارها بقدر مازينت ، وحسب مازخرفت ، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض ، وصارت المعاني في معنى الجوارى^(١) .

ومثل هذا ما أورده أبو هلال العسكري في تعريف البلاغة بأنها كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع ، فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسه ، مع صورة مقبولة ، ومعرض حسن^(٢) .

وإذا كنا نقول إن عبد القاهر الجرجاني زعيم مدرسة المعنى ، فليس ذلك لأنه يغض من شأن اللفظ والعبارة ، أو يقول أن العبارات الممتازة كالعبارات المبتذلة في الحكم على الأدب وفي تقدير الأدباء ، لم يرد ذلك عبد القاهر بحال من الأحوال ، وإنما الذي يعنيه أن مجال التفاضل وأساس التفاوت بين الأدباء إنما هو في المعاني التي يوفقون إليها . ورأيه أن المعنى الجيد يستدعى اللفظ الجيد ، أى أن الأديب لا يبذل جهدا في استحضار الألفاظ إذا تهيأت له المعاني . وصريح كلام عبد القاهر « كيف يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى ؟ وأنت إذا أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال ، وإنما تطلب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك^(٣) » .. وهذا معنى قولنا إن المعنى عند عبد القاهر هو كل شيء ، أى أن جودة العبارة تابعة لجودة الفكرة ، وكان عبد القاهر بهذا الرأي زعيما للمدرسة التي تنتصر للمعنى ، وتنظر فيه

(١) كتاب البيان والتبيين للجاحظ ١ / ٢٨٧ .

(٢) كتاب الصناعتين ١٠ .

(٣) راجع دلائل الإعجاز : ص ٤٩ (طبعة المنار - القاهرة ١٣٦٧ هـ)

وفي حقيقته قبل أن تنظر في شكله وصورته ، إذ أن تلك الصورة فرع لا أصل ، وتابعة لا متبوعة .

ونعتقد أننا نستطيع بهذا القدر من الإيجاز أن نخلص من الرأيين بأن واحدا منها لا يتطلب جودة في أحد العنصرين ويرضى تقصيراً في العنصر الآخر ، وإنما يبحث كل رأى منها في أصل التفاصيل بين الأدباء والإجادة مطلوبة في كلا العنصرين « والعمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير ، وهى وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ، ولكنها بالقياس الأدبي متحدتان في ظرف الوجود .

ذلك أن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها ، ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية . أما في العالم الأدبي فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها في هذه الصورة اللفظية . وإنما تبقى مضرة في النفس ، ملكا خاصا لصاحبها ، فلا تعد عملا أدبيا له وجود خارجي إلا حين تأخذ صورتها اللفظية ، وحين يدركها الآخرون فإنما يدركونها من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه ، ولا يملكون لها صورة أخرى إلا إذا صورت في تعبير لفظي آخر . وفي هذه الحالة لا تكون هى بعينها كما صورها التعبير الأول ، فما يستطيع تعبيران مختلفان أدنى اختلاف أن يرسم صورة واحدة لتجربة شعورية معينة .

ومن هناك نجد أن صعوبة مادية في تقسيم العمل الأدبي إلى عناصر : لفظ ومعنى ، أو شعور وتعبير ، فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية ككتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الأدبي . وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية . وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن تصوره ، وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين .

ولكننا على الرغم من هذه الحقيقة الواقعة مضطرون أن نتحدث عن هذه القيم كأنها منفصلة ، كما نستطيع أن نضع قواعد عملية للنقد الأدبي ، تقربنا من الصواب والدقة في إصدار أحكام أدبية معلة^(١) .

وقد شرح أهمية الإجادة في العنصرين أحد النقاد الغربيين بقوله « إن أصل كل تأليف أدبي هو تجربة مارسها المؤلف ، وهذه التجربة قد تكون مما يصادف المؤلف في حياته ، وقد تكون قصة سمعها ، أو خيالا أو وهما خطر في فكره ولكنها على كل حال يجب أن تكون قد ملكت

(١) النقد الأدبي : أصوله ومناهجه ٢٣ (دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٤٧ م)

عليه حسه ، وحملته على الكلام . نعم قد لا يكون هنالك أمر غير مألوف في تجربة تضطر صاحبها لأن يتكلم ، ولكن يجب أن يكون في التجربة أمر غير مألوف إذا اضطر صاحبها لأن يتكلم بإتقان وبراعة ، . وأن ينقل تجربته إلى فكر الآخرين أو بعبارة أخرى يوصل هذه التجربة إلى النفوس . فلا بد لهذه التجربة أن تكون من الشدة بحيث تبعث في المؤلف القوة والنظام اللازمين لمجهود أدبي ، يستطيع أن يخرج بواسطة الألفاظ رمزا عن تجربته ، وهذا الرمز يجب أن يكون صادقا دقيقا ، بحيث يرضى به المؤلف شعوره الفني تمام الرضا .

وما هو هذا الشعور الفني الذي لا بد من إرضائه ؟ هو بكل بساطة تلك التجربة نفسها ، التي تطلب من المؤلف عدلها اللفظي ، عدلها الذي لا يختلف عنها قيد شعرة ... ولا بد للتجارب الحادة القوية من اهتمام وعناية لا يقلان عنها حدة وقوة . ومن الجائز أن نصف التجربة التي لها كل هذه السيطرة والهيمنة على نفس الفنان بأنها الإلهام الذي يسبب إخراج القطعة الفنية . وفي هذه الحالة نرى أن القاعدة هي أنه كلما عظم الإلهام ، تطلب قوة فنية أعظم لكي تعبر عنه ، لأن التجربة إذا كبرت وسمت فلا بد لها من مقدرة على التعبير أسمى وأكبر ، لكي تحيلها إلى عمل أدبي يمثلها تمثيلا صادقا .

ومن الواضح أن كبار المؤلفين أمثال هوميروس ودانتي وشكسبير وملتن لم يستطيعوا أن ينقلوا إلينا أعظم التجارب وأسماها إلا أنهم رزقوا أكبر مقدرة على التعبير اللغوي . وبالطبع كان لهم إلهام عظيم ، غير أننا ما كنا لنذكر هذا لو لم يكن كلامهم يضارع إلهامهم عظمة . وكلما كانت تجاربهم أغنى وأغزر ، كانت مادة شعرهم أوفى وأبهر ، وذلك لما رزقوه من السلطان على اللغة^(١) .

وهذا خير شرح يلم بأطراف الفكرة ، ويوضح أهمية العنصرين في الأدب وفي درجة تأثيره في النفوس والعقول ، وهو رأى متفق عليه كما رأينا عند القدماء ، وعند المنصفين الذين لا يعرفون الشطط في الأحكام أو المغالاة فيها من المعاصرين .

وفي هذه الفكرة نرى أهمية اللغة الأدبية أو أهمية التعبير في ناحيتين ناحية إبراز الأفكار والمعاني ، وناحية التأثير التي تشارك فيها الصورة الفكرة ، فالأدب ميزان ذو كفتين ، وهاتان الكفتان ينبغي أن تكونا متعادلتي ، أو ينبغي أن يكون مافي إحدى الكفتين موازنا لما في

(١) لاسل أبر كرمي (قواعد النقد الأدبي) ص ٥٠ ترجمة الدكتور محمد عوض محمد .

الكفة الأخرى . وهو ميزان دقيق ، يزن فنا رفيعا صبت فيه الإنسانية خلاصة تجاربها وخبراتها ، وعبرت فيه عن مشاعرها ، وحملته آلامها وأمانيتها ، وبثت فيه عواطفها وشرحت فيه مثلها ، وكل ذلك أغلى وأنفس مما يحرص عليه من الأعراض والظواهر ، وما قد يفتن النفوس من الماديات .

ففى الأدب عقل وعاطفة ، وفيه بيان « يملكه الذين كان لهم سلطان على اللغة وعلم واسع بها » وقد أشار إلى القوتين اللتين تؤثران فى الأدب الشاعر العربى الكبير (معروف الرصافى) فى قوله « والأديب الأكبر هو من كانت قواه العقلية فى الدرجة العليا ، وكانت قدرته البيانية موازنة لها ، فالتوازن بين القوتين أعظم شرط للكمال فى الأدب . إذ لا يخفى أن من كانت قواه العقلية فى الدرجة العليا مثلا ، وكانت قدرته على البيان غير موازنة لها ، أى فى الدرجة الوسطى ، ذهب أكثر انفعالاته النفسية ضياعا ، ولم يستطع - لقصور قدرته البيانية - تصويرها حق التصوير ، ولانقلها بتمامها إلى نفس المخاطب . ولذا نرى الجفاف ظاهرا فى أقوال بعض الشعراء . حيث يأتون بعبارة تقصر عن أداء المعنى الذى يريدونه ، وما ذلك إلا لقصور قدرتهم البيانية عن قواهم العقلية .

أما إذا كان الأمر بالعكس كأن تكون قدرة الأديب على البيان فى الدرجة العليا ، وتكون قواه العقلية غير موازنة لها ، أى فى الدرجة الوسطى ، فإنه حينئذ يأتى فى كلامه بألفاظ براقة ، وعبارات خلابة ، ولكن لاطائل تحتها من المعنى »^(١) .

وهذا كله هو الحق الذى يمليه فهم طبيعة الأدب ، ومعرفة معناه ، وإدراك رسالته .

(٣)

وقد ظل هذا الفهم متسلطا على الأذواق والعقول طوال الأزمنة الماضية ، وظل كذلك متسلطا على العقول المستقيمة والأذواق المستنيرة فى هذا العصر ، وكان هو الأساس الثابت الذى يعتمد عليه الأدب ، والمقياس الواضح الذى يعتمد عليه النقاد فى تقدير الأدباء ، والحكم على نتائجهم بجودة معناه وأصالته وجدته وصدقه ، وبعبارته وصفائها ووضوحها ، وقوتها وجمالها . حتى برزت دعوات جديدة فى العصر أدت إلى الخلاف حول هذين الأصلين ، وثارَت مشكلة بين

(١) معروف الرصافى : دروس فى تاريخ اللغة العربية ١ / ٢٥ (مطبعة دار السلام - بغداد ١٩٢٨ م)

النقاد ترتب عليها كثير من الاضطراب والبلبلة في المقاييس التي يقاس بها الأدب، تلك المشكلة هي التي ثارت حول ما يسمونه « الأدب الهادف » ويقصدون به الأدب الذي يحقق حاجة من حاجات المجتمع الإنساني ؛ ويصف ذلك المجتمع ، ويعمل على تطوره والنهوض به ، ويؤدي رسالة لاتصل بالفن الخالص الذي يرون خطورته في أنه يسعى إلى تحويل الرأي العام عن مشكلاته اليومية إلى صيحات العواطف الرفيعة البعيدة عن حقيقة الآلام التي يكابدها بعض طبقات المجتمع ، إذ أن للأدب والفنون رسالة نحو تلك الطبقات ، وعليه أن يؤدي هذه الرسالة طوعاً أو كرها ...

وهذا الرأي كما نرى يتصل بأهداف الأدب ومراميه . ولكن هذا الرأي جر القائلين به إلى إثارة مشكلة جديدة هي مشكلة التعبير ، ذلك أن الأدب كسائر الفنون التي تتوجه إلى طبقة خاصة من القادرين على تقديرها وتذوقها ، والأديب بهذه الصفة عليه أن يلتزم العبارة القوية الممتازة التي يجد فيها أولئك الخاصة ما يمثلون من فنية الأديب أو فنية الأدب ؛ ولا يعترفون بقيمة هذا الأدب إذا فقد ما ينشد فيه من خصوصية العبارة .

أما إذا كان الأدب يتوجه إلى العامة فإنه لا يلتزم بأسلوب خاص في التعبير ؛ بل عليه أن يتنازل عن تلك الخصوصية ، ويهبط إلى المستوى الذي يستطيع إدراكه والتأثر به طبقة العامة ، وعلى هذا يفقد التعبير كل ماله من الاعتبار في تقدير الأدب ، فالأسلوب الفني الممتاز كالأسلوب المبتذل سواء بسواء عند بعضهم ، والأدب الهادف هو الذي يساير الواقعية في الفكرة كما يساير الواقعية في العبارة ، وحينئذ يكون في استطاعة البشر جميعاً أن يكونوا أدباء بهذا المعنى الذي يرى المضمون الواقعي وحده محل كل تقدير واعتبار^(١)

ولقد كان أدباء العربية وكتابها في هذا القرن هم الذين أثاروا هذه المشكلة بين النقاد المعاصرين . ذلك أن فريقاً من الكتاب والأدباء الذين درسوا الأدب العربي في عصوره السابقة ، وطالعوا عيون الشعر وأدب الرسائل ، وارتسمت صورها في أذهانهم ، فطبعتهم بطابعها ، أخذوا يحذون حذوها فيما يكتبون ويؤلفون ، وفيما يعالجون من موضوعات تمس الحياة الحاضرة ، حتى أصبحت الأساليب القديمة أساليبهم . في حين أن طائفة أخرى أخذت

(١) اقرأ دراسة مفصلة عن هذا الموضوع في « فكرة البيان عند المعاصرين » ص ٢٧٧ وما بعدها من الطبعة الرابعة من كتابنا (البيان العربي) مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٨م

تتخفف من هذه الأساليب ، وتجنح إلى السهل اليسير الذى يستطيع أن يفهمه كل الناس ، فصارت لغة الأدب عندهم وسيلة للإفهام ، أما تلك اللغة القوية التى لا يستطيع أن يعيها ويتذوقها إلا أصحاب الثقافة اللغوية والأدبية العميقة ، فإن أمعاءهم لا تستطيع أن تهضمها ، ولا يستطيع أذواقهم أن تتذوقها . وكان ذلك الاختلاف بين الأدباء صورة للاختلاف بين النقاد ، بل أصلا لهذا الاختلاف .

اللغة الأدبية ومقتضيات العصر

على أن هناك فريقا من النقاد من ذوى الثقافة الأدبية الواسعة الذين يجمعون إلى هذه الثقافة الفنية حسن التقدير لحالة العصر ومقتضيات الحياة والأحياء فيه كانوا يعلنون سخطهم على الاحتفال بلغة الأدب ، ويرون فى هذا الاحتفال تكلفا وخروجا على طبيعة العصر وحاجاته ، فى الوقت الذى ينعون فيه على ماقد يقعون عليه من الإسفاف والتردى عند بعض الكتاب ، فهم ينشدون فى لغة الأدب بهاءها وروقتها فى غير تعمل ولا إغراب ، وفى إسفاف ولا ابتذال .

ويمثل هذا الفريق من أدبائنا النقاد الدكتور طه حسين الذى قامت بينه وبين مصطفى صادق الرافعى معركة حامية الوطيس حول رسالة كتبها الرافعى يعاتب فيها صديقا له من أدباء الشام ، وبعث بها لتشر فى جريدة « السياسة » وقد وصفها الرافعى بأنها « من النمط الأول الذى هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق ، وهو حين يكون فى مثل هذه الرسالة لا يكون أبدع منه شئ من الأساليب الأخرى » . وقد نشرت السياسة هذه الرسالة ، وعلق عليها الدكتور طه حسين تعليقا موجزا قال فيه : أما أنا فأعذر للكاتب الأديب إذا أعلنت مضطرا أن هذا الأسلوب الذى ربا راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة ، لا يستطيع أن يروقنا فى هذا العصر الحديث الذى تغير فيه الذوق الأدبى ، ولا سيما فى مصر ، تغيرا شديدا^(١) .

ولم يرض الرافعى عن هذا التعليق ، فكتب فى التعقيب عليه : « علق الأستاذ طه حسين على رسالة العتاب التى نشرتها السياسة بقوله : إنه يعلن مضطرا أن هذا الأسلوب الذى راق أهل القرن الخامس والسادس لا يستطيع أن يروقنا فى هذا العصر الحديث الذى تغير فيه الذوق الأدبى .. » . ولست أجادله فى ذوقه ، إن كان الأمر إليه أو إلى ذوقه ، وهو أعلم حيث يجعل

(١) حديث الأربعاء ٧/٣ (دار المعارف - القاهرة ١٩٥٢) .

نفسه، وليحملها على ما شاء ، وليحمل ما شاء عليها ، ولكنى لا أتبين مرجع الضير فى قوله « لا يستطيع أن يروقنا » فهل ترجع « نا » هذه إليه وحده أم إلى أهل العصر الذى نحن فيه ؟ وهل هو حسبه ؟ أم هو أكثر من نفسه ؟ وإلا فمن سلطه ليتسلط بالنفى ؟ ومن قدر على النفى قدر على الإثبات ، ومن تصرف فى الجهتين لم يبق مع أمره أمر ، ولا بعد حكمه حكم . ولا أظن الأستاذ الفاضل يزعم هذا لنفسه ، أو يمكن لها فيه .

« على أن الأسلوب الذى كتبت به الرسالة كان موضع الانفراد ، وكان الغاية التى تتقاصر دونها الأعناق منذ القرن الرابع إلى آخر التاسع ، ولم يوحش منه تغير الذوق كما يقول الأستاذ ، بل ضعف الكتاب فيه وتقصيرهم عن حده ، وأنهم لا يوافقون به مواضعه ، ولا يعدلون به إلى جهاته فى ألفاظه ومعانيه .

لقد علم الكاتب أننا لا نزع أن هذا الأسلوب هو الوجه فى كل فنون الإنشاء ومناحى التعبير ، بل قلنا إنه شئ من الزخرف وفن من التنسيق وتقول الآن إن أكثر كتاب العصر ، ومنهم الأستاذ طه ، لا يجيدونه ولا يستطيعونه مهما تكلفوا له ، وبالغوا فى هذا التكلف ، وتحروا فى هذه المبالغة .

« وهذا عندنا وجه من وجوه التأويل فى معنى تغير الذوق الأدبى ، وهب أن الذوق تغير وأتى على كل شئ فى اللغة وأساليبها ، فأين معنى الطرفة والنادرة والملحة فى مثل هذه الآثار الدقيقة ، وقد قامت الدنيا وركعت وسجدت لدقائق توت عنخ آمون ، مع أن الذوق الفنى مات وبعث ، ثم مات وبعث فى أكثر من ثلاثة آلاف سنة .

« وننبه الأستاذ إلى أننا نشترط فى هذا الأسلوب أن يصيب موضعه ، وألا يجاوز مقداره ، وأن ينزل منزلة الزخرف لامنزلة البناء ، ثم إننا نفرض أن هذا الفاضل اضطر أن يكتب فى هذا المعنى الذى كتبنا فيه ، وأراد أن يأتى بصورة من جمال الأدب ، فليكتب الآن ، وليلاً الوجه الآخر من الصحيفة بما تتم به المقابلة بين مايروق وما لا يروق ، وليأتنا بالبلاغة التى عجزنا نحن عنها ، إذا كان هذا رأيه المستور الذى يرمى إليه برأيه الظاهر فى تلك الكلمات^(١) .

فقد رأينا فى هذا التعقيب أن الرافعى يدافع عن أسلوبه الذى يباهى كتاب العصر ،

(١) المصدر السابق ٩ .

ويعصفهم بالضعف والتقصير عن بلوغ شأوه لعدم استطاعتهم إياه ، ولذلك فهم يعيبونه ذاهبين إلى أن الذوق الأدبي قد تغير . ثم هو بعد ذلك يعترف أن هذا الأسلوب الذى هو شئ من الزخرف وفن من التنسيق ليس الأسلوب الأوحى ، وإنما تخيره لمناسبة الموضوع الذى عبر عنه .

ثم إن فى كلامه على أية حال ما يشعر بالتطلب والعمل ، ليحصل على معنى الطرفة والنادرة والملحة فى مثل هذه الآثار الدقيقة ، ثم هو أخيرا يتحدى الدكتور طه بأن يحاول التعبير الجميل عن مثل معانى كتابه ، ليجد بابا ينفذ منه إلى المقابلة والموازنة والجدال . ولكن الدكتور طه عقب على هذا التحدى بقوله « يرى الكاتب الأديب أن أكثر كتاب هذا العصر ، وأنا منهم ، لا يجيدون هذا الأسلوب ، ولا يستطيعونه مهما تكلفوا له ، وبالغوا فى هذه المبالغة ، وهذا عنده وجه من وجوه التأويل فى معنى تغير الذوق الأدبي، وأنا لأتردد فى اقرار الكاتب الأديب على أننا لانجيد هذا الأسلوب ، وعلى أننا لانريد أن نجيده ، لأن الذوق الأدبي - ولا سيما فى مصر - قد تغير ، وقد كنت أريد أن أناقش الكاتب ، ولكن له فى نفسه رأيا لا يسمح بمناقشته والتحدث إليه فلندعه ورأيه ، ولنحى الذوق الأدبي الجديد الذى يلائم حاجات الناس وحياتهم » .



ثم كتب الدكتور طه بعد ذلك بحثا فى « القديم والحديث » أشار فيه إلى كتاب الرافعى وإلى كتاب آخر نشره فى السياسة طه عبد الحميد الوكيل ، ورأى أن أسلوبيهما فى الكتابة الأدبية مختلفان أشد الاختلاف : أحدهما قديم جدا ، والآخر حديث جدا ، وكلاهما فيما يرى الدكتور طه بعيد كل البعد عن ملاءمة الحياة التى نعيشها ، والعصر الذى نعيش فيه .

ويقول الدكتور طه « قد يخيل إلى أن من الخير أن يتفق الأدباء على أن لهذا العصر الذى نعيش فيه حاجات وضروبا من الحس والشعور تقتضى أسلوبا كتابيا يحسن وصفها ، ويجيد التعبير عنها دون أن يسرف فى القدم أو يغلو فى الجدة ، ولست أدري لم لا يتفق الأدباء على هذه القضية ، ونحن فى حياتنا المادية إنما نلائم بين حاجتنا وبين الأدوات التى نستخدمها لعرض هذه الحاجات ، فما لنا إذا أردنا أن نتكلم لندل على هذه الحاجات لانلائم بين لغتنا وبين حاجتنا ؟ أو بعبارة أصح : مالنا لا نلائم بين اللغة وبين الحياة ؟

« ولسنا نعيش عيشة الجاهليين ، فمن الحق أن نصطنع لغة الجاهليين ، ولسنا نعيش عيشة الأمويين ولا العباسيين ولا المماليك ، بل لسنا نعيش عيشة المصريين فى أوائل القرن الماضى ،

فمن الإسراف أن نستعير لغات هذه الأجيال وأساليبها لنصف بها أشياء لم يعرفوها ، وضروباً من الحس والشعور لم يحسوها ولم يشعروا بها إذا كنا لانعيش في الخيام ، ولانتخذ هذه الأدوات المختلفة الحضرية أو البدوية التي اتخذها الجاهليون أو أهل بغداد ، فليس من سبيل الى أن نشعر كما كان يشعر الجاهليون أو أهل بغداد ، وإذا فليس من سبيل الى أن نكون صادقين حين نتكلم أو نكتب كما يتكلم الجاهليون أو كما كان يكتب أهل بغداد ، وإذا بالغوا في اصطناع الأساليب الجاهلية أو العباسية على أنه مخالف لطبيعة الحياة التي تقتضى أن يكون اللفظ ملائماً للمعنى ، وأن تكون اللغة مرآة للأطوار المختلفة التي يتقلب فيها المتكلمون - أقول إن اتخاذ هذه الأساليب عيب خلقى في نفسه ، لأنه يدل على أن الكاتب أو المتكلم يعيش في تناقض متصل مع حياته الواقعة ، فهو يحس شيئاً ، ويقول شيئاً آخر ، وهو يشعر بشيء ، وينطق بشيء آخر !

ثم يصرح الدكتور طه بأن اتخاذ هذه الأساليب نقص أدبي ، لأن الكمال الأدبي يستلزم أن تكون اللغة ملائمة للحياة . وهو نقص خلقى ، لأنه كذب للكاتب على نفسه وعلى معاصريه . وهو نقص من جهة أخرى ، لأنه لا يدل على أقل من أن الكاتب ينكر شخصيته ولا يعترف لها بالوجود . وأى إنكار للشخصية أشد من أن تحس وتشعر ، ثم تستحى أن تصف إحساسك وشعورك كما تجدهما ، فتستعير لهذا الوصف أساليب لا تلائم وضرباً لا تؤديه ؟

« لنا حياة خاصة ، ولنا لغة خاصة تلائم هذه الحياة ، فما لنا نفرق بين الأشياء المؤتلفة ؟ وما لنا تقطع الأسباب المتصلة ؟ وما لنا نعيش في عصر ونتكلم في عصر آخر ؟

أعرف أن الأسلوب الذي اتخذته الأستاذ الرافعى كان مستعذباً في عصر من العصور ، ولكنى أعرف أنه إنما كان مستعذباً ؛ لأنه كان يلائم هذا العصر فإذا انقضى هذا العصر ، وانقضى معه مألّف الناس من ضروب الحياة فيه ، فيجب أن ينقضى معه أيضاً أسلوب التعبير الذي كان الناس قد اتخذوه وسيلة لوصف ما يجدون في أنفسهم .

ومهما يقل الأستاذ الرافعى وأنصاره - إن كان له أنصار - فليس من شك في أنه لم يشعر كما كتب ، ولم يفكر كما كتب ، وإنما شعر بطريقة وكتب بطريقة أخرى ، فلسنا نراه هو في كتابه ، وإنما نرى في هذا الكتاب تكلفه ومحاولته الإجابة . ولاتنس أن الأستاذ يعاتب صديقاً ، وأن العتاب يحتاج فيما يظهر إلى أن يظهر الصديق لصديقه دخيلة قلبه وخلاصة نفسه ، لا أن ينسج له نسجاً ليس بينه وبينه صلة .

أسلوب الأستاذ الرافعى قديم جدا لا يلائم العصر الذى نعيش فيه ، وأسلوب الأديب « طه عبد الحميد الوكيل » حديث جدا لا يلائم العصر الذى نعيش فيه أيضا ، وآية ذلك أنى لأشك فى أن كثيرا من القراء سيشعرون حين يقرءون رسالته بشئ من الغموض كثير ، وبأنهم أمام أشياء لا يشعرون بها ولا يحسونها ؛ لا لأن الله قد اختص بها الكاتب وحده ، فكثير من الناس يحب ، وكثير من الناس يلذ الجمال ، ولكن لأن الكاتب قد اتخذ فى وصف الحب والجمال أسلوبا لا يلائم مألوف الناس حين يلدون، وحين يحاولون أن يصفوا الحب أو اللذة .

ثم يدعو الدكتور طه إلى التوسط بين القديم والحديث بعد إعلان سخطه على الإسراف فى الأخذ بأساليب القدماء التى قد تبدو غريبة عن الحياة المعاصرة وما تقتضيه ، والأخذ بالأساليب المبتذلة الهزيلة التى لاتليق بلغة الأدب وماينبغى لها من سمو ، « ويغلو قوم منا فى إثثار القديم فيضيقون وفى الحياة سعة ، ويغلو قوم منا فى إثثار الجديد ، فيرتفعون عما ألف الناس ، ومع ذلك فالقصد أساس الخير فى كل شئ . ولسنا أبناء القرن الخامس الهجرى ، ولسنا أبناء القرن السادس عشر للهجرة ، وإنما نحن أبناء القرن الرابع عشر للهجرة ، بيننا وبين الماضى أسباب متصلة ، وبيننا وبين المستقبل أسباب ستتصل ، فما لنا لانتحفظ بالمكانة التى وضعتنا فيها الطبيعة فلا نسرف فى التقدم ، ولا نسرف فى التأخر ؟ ! لا أمقت القديم ، ولا آنف من الحديث ، وإنما أرى أنى وسط بين القديم والحديث ، وأرى أن لغتى يجب أن تكون مرآة صادقة لنفسى . ولن تكون لغتى مرآة صادقة لنفسى إذا كانت قديمة جدا أو حديثة جدا وإنما هى مرآة صادقة لنفسى إذا كانت مثلى وسطا بين القديم والحديث .

سيقولون : فلننصرف إذن عن اللغة العربية الفصحى ، فهى قديمة جدا لا تلائمنا ، ولا تؤدى مانحسه ونشعر به . كلا ! ليس هذا حقا ، فإن اللغة العربية الفصحى ليست من الموت والجمود بحيث تظنون ، وإنما هى كغيرها من اللغات الحية مستحيلة إذا تكلفها أحياء يخضعون لنظام الاستحالة والتطور ، حية مستحيلة لأننا نفهمها ونتخذها وسيلة للتخاطب وتبادل الآراء ، فيفهم بعضها بعضا دون تكلف ولا عناء . وكل مانريده لهذه اللغة هو أن تسلك سبيلها فى الحياة والاستحالة ، دون أن يحول بينها وبين ذلك أسلوب قديم كأسلوب الأستاذ الرافعى ، ودون أن يفسد عليها هذه الحياة أسلوب جد حديث كأسلوب الأديب طه عبد الحميد الوكيل .

لانكره أن يصطنع الأدباء فى دقة واحتياط ألفاظ اللغة العربية الفصحى التى جلاها الاستعمال وصقلتها الألسنة ، وأن يؤثروا هذه الألفاظ على الألفاظ الساقطة المبتذلة . كما لانكره

أن يستعير الكتاب في قصد وحسن اختيار من اللغات الحديثة الأوربية معاني وأساليب وألفاظا دون أن يفسد ذلك جمال اللغة العربية وروعيتها .

وعلى الجملة نريد أن تكون لغتنا مرآة لحياتنا ، لا قديمة خالصة ، ولا أوربية خالصة ، فأى شيء في هذا ؟ وماذا يمكن أن ينكر علينا الأستاذ الرافعى وأصحابه من هذا ؟ ومتى كان القصد الى الصدق وحسن الملاءمة بين مانجد وبين مانصنع في وصف مانجد ذنبا ينكر أو شيئا يعاب^(١) ؟

وهذا المذهب الوسط الذى دعا إليه الدكتور طه يبدو واضحا إذ كان وسطا بين لغة القدماء القوية إذا تكلفها بعض المعاصرين ، واللغة المتهافنة المبتذلة التى لا يعرف غيرها بعض الكتاب .

ولكن الذى لا يبدو واضحا ، هو تلك الدعوة إلى اللغة الوسط بين لغة القدماء الفصحى وبعض اللغات الأوربية !

الحق أن هذه الكلمة الأخيرة في هذا النقد كانت جديرة بكثير من الإيضاح والإفصاح ، حتى يفهم المراد منها على وجه التحديد ، فإنها كما يبدو دعوة غريبة ، لا يعرف على وجه التحديد مرماها .

هل يقصد الدكتور أن تنتفع اللغة العربية الفصحى باللغات الأوربية الحديثة فيما جد في حياتنا من مظاهر الحياة الأوربية الحديثة التى لم تضع لها لغتنا ألفاظا ، لأنها لم تكن في حياة الذين سبقونا ؟ .

هل تنبأ الدكتور بعالمية اللغات الأوربية في القرن السادس عشر للهجرة حتى تقضى على معالم اللغة العربية ، ويكون في هذه اللغة الوسط مايمهد للعالمية التى يتنبأ بها الدكتور ؟

ثم كيف لا يفسد جمال اللغة العربية وروعيتها أن يستعير الكتاب من اللغات الأوربية الحديثة معاني وأساليب وألفاظا مهما يكن القصد وحسن الاختيار ؟ !

(١) حديث الأربعاء ١٣ / ٢ .

ليت الدكتور ذكر شيئاً من عبارات الأديب « طه عبد الحميد الوكيل » أو شيئاً من خصائص أسلوبه في رسالته « بين الحب والجمال » إذن لعرفنا على وجه التحديد ما يريد .

لقد عرفنا ما يأخذه الدكتور طه على الأستاذ الرافعي وما يؤاخذ عليه أنصار القديم ، ولكننا لم نستطع أن نعرف ماعابه على ذلك الأديب في أسلوب التعبير : أهو ابتذال لغته العربية وعاميتها ؟ أم لغته الأوربية الحديثة التي عبر عن معانيها وأساليبها وألفاظها ؟

وربما يبدد هذه الحيرة بعض التبديد قول الدكتور طه في مقال آخر : « في اللغة قديم لا بد منه إذا أردنا أن تبقى اللغة ، وفيها جديد لا بد منه إذا أردنا أن تحيا ، وأنصار الجديد في اللغة والأدب ، لا يريدون إلا هذا النوع من الحياة . ليس من الجديد في شيء أن تفسد اشتقاق اللغة وتصريفها ، وأن تعدى الأفعال بالحروف التي لاتلائمها ، وأن تقلب نظام المجاز وضروب التشبيه ، كل ذلك ليس تجديدا ، وليس إصلاحاً للغة ولا ترقية لها ، وإنما هو مسخ وتشويه ، ليس أنصار الجديد بأقل كرها له من أنصار القديم ، وليس من القديم الصالح في شيء أن تتغير الحياة أمامك دون أن تشعر بهذا التغير أو تلائم بينه وبين اللغة ، وليس من القديم الصالح في شيء أن تكثر الأشياء المستحدثة التي تصطنعها في كل يوم بل في ساعة ، فلا تستطيع أن تنطق باسمها إلا إذا وجدت لها اسماً عربياً ورد في المعاجم اللغوية القديمة ، ثم ليس من القديم الصالح في شيء أن تشعر الشعور الذي لم يكن يشعره غيرك من القدماء ، فلا تستطيع أن تصفه إلا على نحو ما كان يصفه القدماء ، فيضطرك هذا إلى أن تمسخ شعورك وتفسده ، وإلى ألا تكون لغتك مرآة لنفسك ، وإلى أن يكون ماتكتب أو تنظم ضرباً من النفاق . ثم ليس من القديم الصالح في شيء أن تأخذ نفسك بسلوك سبل القدماء في وصف الجمال ، فلا تعرف من فنون الشعر والنثر إلا ما عرفوا ، ولاتضيف إلى هذه الفنون شيئاً جديداً »^(١) .

ففى هذه الكلمة على مانرى بعض التفسير بما تقرر من ضرورة اللجوء إلى الألفاظ الأجنبية التي تعبر عما استحدثت في الحياة مما يعز أن يكون له لفظ أو تعبير في اللسان العربي . وفي هذا التفسير ما يخفف من غلواء الفكرة التي قرأناها في الكلمة السابقة .

☆ ☆ ☆

(١) حديث الأربعاء ٢ / ٢٥ .

وعلى الرغم من هذه الدعوة إلى التوسط خضوعاً لما غلبه الضرورة ، فإن الدكتور طه في أكثر كتاباته لا يتسامح في ابتذال ، ولا يعفو عن إسفاف أو انحدار في لغة الأدب يؤدي إلى التساهل في الأخطاء ، وعدم التحرز من الوقوع فيها ، وقد قرأنا كلمته في الترحيب بقصة « أهل الكهف » للأستاذ توفيق الحكيم^(١) غير أنه لا يلبث حتى يأخذ عليه في جد وصرامة أخطاءه اللغوية في هذه القصة، وكان مما قال: «في القصة عيبان: أحدهما يسوؤني حقاً، ومهما ألتم فيها الكاتب فلن أؤدى إليه حقه من اللوم ، وهو هذا الخطأ المنكر في اللغة ، هذا الخطأ الذي لا ينبغي أن يتورط فيه كاتب ما ، فضلاً عن كاتب كالأستاذ توفيق الحكيم قد فتح في الأدب العربي فتحاً جديداً لاسبيل إلى الشك فيه . أنا أكبر الأستاذ ، وأكبر قصته ، وأكبر « الرسالة » عن أن أقف عند هذه الأغلاط القبيحة التي يمس بعضها جوهر اللغة ويمس بعضها النحو والصرف ، ويمس بعضها الأسلوب وتركيب الجمل . ولا أتردد في أن أكون قاسياً عنيفاً ، وفي أن أطلب من الأستاذ في شدة أن يلغى طبعته هذه الجميلة ، وأن يعيد طبع القصة مرة أخرى بعد أن يصلح ما فيها من أغلاط، وأنا سعيد بأن أتولى عنه هذا الإصلاح إن أراد . ولعل ماسيتكلفه من الطبعة الثانية خليك أن يعظه ، وأن يضطره إلى أن يستوثق من صوابه اللغوي فيما يكتب قبل أن يذيعه بين الناس »^(٢) .

✱ ✱ ✱

ومثل هذا الذي كان بين الرافعي وطه حسين من وجوه الاختلاف في الاتجاه بين القديم والحديث ، كان بين البشري وزكي مبارك . فقد عرف عبد العزيز البشري بأنه من الكتاب الذين يحفلون بالأسلوب ؛ ويعنون بالصياغة ، وإن كان في هذا الاتجاه يختلف كثيراً عن مصطفى صادق الرافعي الذي كان يحفل بالإغراب الذي يؤدي إلى التواء الفكرة وتعقيدها في بعض الأحيان . ولكن أسلوب البشري من غير شك يبدو فيه أثر الطبع نتيجة لثقافته وطول قراءته واطلاعه ، ومع ذلك لم ينبج البشري من هجمات النقاد ، وفي طليعتهم الدكتور زكي مبارك ، الذي تناول كتابه « المختار » وأسلوبه فيه بقسوة وعنف ، وكان مما قال فيه : « عبد العزيز البشري كاتب مشهور ، مشهور جداً ، حتى جاز للأستاذ خليل مطران أن يحكم بأنه أعرف من كل معرف بين الناطقين بالضاد ، ومن كان كذلك فهو أقوى من أن يهدم ، ولاخوف عليه من صيحة النقد الأدبي . وإذن فلا بأس من إسماعه قول الصدق بتلطف وترفق ، عساه يغير ما بأسلوبه من تكلف وتصنع ، وقعقة وعجيج » !

(١) انظر صفحة (١٦٠) من هذا الكتاب .

(٢) فصول في الأدب والنقد : ٩٨

ثم يقول : « إن البشرى كاتب على الطريقة البشرية ، كاتب يذكر في كل سطر بأنه أديب يتصيد الأوابد من مجاهيل القاموس واللسان والأساس ، وتلك حال المنشئين المبتدئين ، وهى حالة ينكرها أعلام البيان ، لأنها تشهد على أصحابها بالبعد من الاتسام بوسم الفن الرفيع والكاتب الحق هو دائماً من أصحاب المبادئ والعقائد ، لافى حدود مايتصور الناس ، ومن هنا يجوز للكاتب أن يلقيك بما تحب وما لا تحب ، وهو حين يستفحل قد يزلزل رأيك فى جميع الشئون ، ولو حدثك عن مواقع هواك ، والوصول إلى هذه الغاية يحتاج إلى سياسة عالية ، وتلك السياسة قد تستوجب أن يطوى عنك الكاتب مايرمى إليه من مقاصد وأغراض ، ليضمن غفوة عقلك عن مقاومة مايدعو إليه ، وقد تحار فيما يريد منك الكاتب ، ثم تعرف بعد قليل أنه لم يرد لك غير ماتريد لنفسك ، وهو فى الواقع أصاب مقاتلك من حيث لاتشعر وكيف تشعر ، وقد استدرجك بأسلوب الطف من اللطف ، وأخفى من الخفاء ! ؟ .

ثم يتساءل زكى مبارك : أين البشرى - كاتبا - من هذه المعانى ؟

ويجيب بقوله : هو رجل صخاب ضجاج ، يدق الأجراس الضخام حين يدخل الغابة للصيد . !

ألم يعجب البشرى من أن يصل « على يوسف » إلى قمة البلاغة ، وليس فى كلامه نظم متكلف ؟ وماذلك النظم ؟ .

« هو عنده نظم يتكلفه صدور الكتاب ، كأن صدور الكتاب لا يكونون إلا متكلفين ، وكان الأمر كذلك عند البشرى ، لأنه لم يفهم البلاغة على وجهها الصحيح ، فكانت فى ذهنه أجراس طنطنة ، وأصوات ضجيج !

وكل هم هذا الرجل أن يقنعك فى كل حرف بأن الكتابة شئ ضخم فخم يروعك ويهولك ، وإن لم يكن لذلك موجب توجبه الفكرة أو يفرضه البيان ، فلأى غرض يصنع بنفسه هذا الصنيع ؟ ومتى يعرف أن السحر من أوصاف البيان ؟ والأصل فى السحر أن يقدم الأباطيل ، وهى فى رأى العين حقائق لا أباطيل ..

« هل سمعتم بالرحا التى تطحن القرون ؟ هى البشرى ! فى بعض نثره القعقاع ، يندر أن تجد فى نثر هذا الرجل صفحة خلت من التكلف ، ويندر أن تشعر بأنه خلا لحظة إلى قلبه

يستلهمه ويستوحيه ، فهو مشدود في كل وقت بزمام التفصح الثقيل إلا أن يثور على حرفة الكتابة ، فيرسل نفسه على سجيتها الأصلية ، وذلك لا يقع منها إلا في أندر الأحيان !

وعبد العزيز البشرى من الأذكياء ، ولكن ذكائه انحرف بعض الانحراف ، فلم يكن له في أدبه من أثر ، غير ماعرفنا وعرفتم من القرم إلى التندر والإغراب .

كنت أتمنى أن يدرك البشرى كنه الوشائج بين جذور الفن وجذور الذكاء ، ولكن البشرى مضى لطيته ، فلم ينتفع بآراء الناقلين . كان البشرى يستطيع أن يكون كاتباً عظيماً ، لأن لهذا الرجل ذخيرة نفسية من الفطرة والطبع ، ولو أنه استجاب لوحى روحه لأتى بالعجب العجائب ، ولكن تكلف مالا يطيق ، فأضيف إلى المتحذلقين !

ثم يسأل الدكتور زكى مبارك نفسه : ماالموجب لمواجهة هذا الكاتب الفاضل بهذا النقد الجارح ؟ .

ويجيب : هو الموجب الذى فرض أن أفسد مايبنى وبين المرحوم مصطفى صادق الرافعى ، وكان من كرام الكاتبين ! ! فأنا بصريح العبارة أتهم أهل التكلف ، وأراهم أطفالاً فى دولة البيان !

وليس معنى هذا أنى أنكر قيمة الصياغة الفنية ، فالكتاب الكبار قد يشقون فى تحبير مايكتبون أعنف الشقاء ، ولكنهم ينتهون إلى عرض آرائهم بأساليب هى الغاية فى الوضوح والجلء ، فلا يتوهم متوهم أنهم عانوا عنت الإنشاء ، وقد هاموا على وجوههم فى تجاليد الليالى !

هل سمعتم بالسلك الرعاد الذى لا يوجد فى غير نهر النيل ، إنه سلك كسائر الأسماك ، ولكن فيه قوة كهربائية ، وكذلك الكلام البليغ ، فهو كسائر الكلام ، ولكن فيه قوة كهربائية وصلت إليه من ثورة الروح أو فورة الوجدان .

ليست القوة فى اللفظة اللغوية .. اللفظة التى يدلنا المجمع اللغوى على قبرها المجهول ، وإنما القوة فى اللفظة التى يحلها روح الشاعر أو الكاتب ، فتصبح وهى محملة بالمعنى الفائق والخيال الطريف ! فكيف جاز للشيخ البشرى أن يمين علينا بأنه أحيأ بعض الألفاظ بعد موت ، وهو لم يسكب عليها قطرة واحدة من دم القلب ؟ .

حدثنا الأستاذ خليل مطران فى مقدمته لكتاب الشيخ البشرى أنه وقف منه موقف الدليل من المتحف ، وقد صدق ثم صدق ! فزائر المتحف يخرج كما يدخل ، فلا يكون محصولة غير ذكريات ! ولا كذلك زائر المعرض ، فهو يقتنى مايروقه من النفائس حين يشاء .

فهل كان الأستاذ خليل مطران يعنى مايقول ، وهو يجعل كتاب الشيخ البشرى متحفا من المتاحف ، لامعرضا من المعارض ؟ ففى المتاحف نفائس ، ولكنها لاتصلح للاقتناء ، وكذلك تكون آثار الكتاب المولعين بالزخرف والبريق ، فألفاظهم نفائس ، ولكنها رسوم هوامد ، وهى لاتنقل من المعاجم إلى المختار إلا كما ينقل الرفات إلى الضريح !

والقول الفصل ، أن الكتابة قلب يفصح ، وعقل يبين ، وليست ألفاظا تضم إلى ألفاظ . الكتابة قوة روحانية ، لاتتفق للكتاب إلا بموهبة سماوية ، فمن أراد أن يكون كاتباً فليرحل من طبقات الأرض إلى أجواز الفضاء .

ثم يختم الدكتور زكى مبارك رأيه فى البشرى بأنه من عصابة أدبية أساءت إلى الأدب المصرى حين صيرته متاحف تهاويل ، ومعارض تراويق ثم فرضت على الدولة وعلى الجمهور أن هذا هو الأدب الحق ، وأن لا أدب سواه .. وأن البشرى مزخرف ومبهرج ، وبفضل الزخارف وصل إلى أشياء ، لأن الجمهور عندنا قد يكتفى من الكاتب بإجادة التزيين والتلوين ^(١)»



وقد مس العقاد هذه المشكلة - مشكلة القديم والجديد فى الصياغة والتعبير - فى قوله « نحن نعلم أنه ما من أحد من الغلاة فى التشيع للقديم يقول بأن كل قديم على علته مفضل على كل جديد . ولو كملت له محاسن القدم وأربى عليها بفضل من محاسن الجدة ، كذلك نعلم أن المتشيعين للجديد لا يقولون إن مايكتب اليوم أجمل وأبلغ مما كتب فى العهد الذى نسميه قديماً ، ولو كان هذا الشيخ من شيوخ الكتابة المعدودين ، وكان ذلك لناشئ من الشدة المترسمين ، فالرأى متفق بين الفريقين على أن ليس الفضل بين الكتاب بالسبق فى الزمان أو بتأخره ، وإنما الفضل الذى يوازن بين أديب وأديب فى شئ آخر غير تاريخ الولادة وعصر الكتابة .. إني أعرف المزية المطلوبة فى الأدب تعريفاً لأظنه يحتمل الخلاف من أحد الفريقين ، فأقول إن شرط الأديب عندى أن يكون مطبوعاً على القول . أى غير مقلد فى معناه ولفظه ، وأن يكون صاحب هبة فى نفسه وعقله ، لا فى لسانه فحسب . أى يجب أن تسأل نفسك بعد قراءته : ماذا قال ؟ لا أن يكون سؤالك كله : كيف قال ؟ فهو مطالب بشئ جديد من عنده ينسب إليه ، وتتعلق به سمعته ، ويخرجه عن أن يكون نسخة مكررة لمن تقدمه .

(١) مجلة الرسالة ص ٥٩ من عدد شهر يناير سنة ١٩٤١ تحت عنوان « مسابقة الجامعة المصرية لطلبة السنة التوجيهية »

بقلم الدكتور زكى مبارك .

إن هذا التعريف لا يحتمل الخلاف من أحد الفريقين ، لأنى لأظن أحدا من أشياع القديم أو من عشاق الجديد يجرؤ على أن يقول لنا : « لابل يجب أن يكون الأديب كالبيغاء التى تردد مايلقى فى أذنيها ، ولاتفقه له معنى . أو تكون كل بضاعته من الأدب ألفاظا محفوظات يحسن صفها ورصف جملها فى موضع وغير موضع من الكلام » . فهذا مالا يجرؤ أحد على أن يقوله ، ولو كان من تلك البيغاوات التى لاتعرف من الكتابة غير رصف الجمل ، واحتذاء المتقدمين .

فكل ذى رأى أحسن العبارة عنه بلفظ عربى صحيح ، فهو أهل لأن يعد من أدباء العرب ، سواء أكان ظهوره فى هذا العصر أم قبل عشرة قرون .

وكل من نشأ فى عصر فلم يكتب كما ينبغى لأهله أن يكتبوا ، بل كتب على أسلوب من تقدمه فى الفكر واللفظ ، فما هو بأهل لأن يعد من الأدباء النابهين ، ولا هو بذى هبة ماثورة فى الأدب ، ولكنه مقلد يحتذى مثال غيره ، فلا يقدر على أن يستقل بطريقة لنفسه ، أو يجد فى نفسه من ذخيرة الكتابة مايقوم بمطالب الطريقة المستقلة .

فالجاحظ كاتب كبير ، لأنه مستنبط فكره وعبارته ، ولكن ليس بالكاتب الكبير من يكتب على مثال الجاحظ اليوم ، لأنه ذيل من ذيول الجاحظ ملحق به ، لافضل له على الأدب غير فضل الإجادة فى المحاكاة ، وماهو بالفضل الذى يفخر به مخلوق يشعر بأنه مثل من أمثلة الخلق قائم بنفسه ، وقالب من قوالب الحياة منفرد بقياسه وحجمه .

غير أننا نسمعهم يتحدثون بالأسلوب العربى والطريقة العربية ؛ ويعيبون على هذا أنه يكتب على طريقة إفرنجية ، ويرضون عن هذا لأنه لا يخرج عن طريقة العرب فى الكتابة . فنعجب ، ولاندرى ماذا يريدون بالطريقة العربية ، لأننا لانراهم يوردون هذه الكلمة التى يلوكونها فى مورد يفهم معناها فيه . فما هى هذه الطريقة العربية ياترى ؟ هل هناك طريقة واحدة لاغيرها يكتب بها الكاتب فإذا هو عربى صميم ، ويكتب بغيرها فإذا هو أمريكى أو صينى ، أو ماشئت من الأمم التى لايشملها شرف العربية ؟ .

كلا ، لايقول بهذا قائل ، فإننا نعلم أن ابن المقفع وعبد الحميد وابن الزيات والجاحظ وابن العميد والخوارزمى والبديع وأبا الفرج وغيرهم ممن سبقهم ولحق بهم ، كل أولئك كتاب من أساطين الآداب العربية ، وكلهم قدوة للمتقدمين فى صناعة النثر . وما منهم كاتبان اثنان يتشابهان فى طريقة الكتابة ، أو هما إن تشابهان فى بعض معالم الطريقة لايتشابهان فى جميع

معالمها ، فهل ترانا نزع أن الكاتب من هؤلاء واحد لا أكثر . والبقية دخلاء في هذه الصناعة ؟ أم نقول مرغمين إن العربية تتسع لعدة طرائق لا حدها ، ولا يمكن أن تقيد بزمام أو بأسلوب ، ولا يشترط فيها على الكاتب المتصرف غير الصحة في القواعد الأساسية التي يشترك فيها جميع الكتاب في جميع العصور ثم ماشاء بعد ذلك فليكتب ، وعلى أى طريقة فليذهب ، فإنما هو صاحب رأيه ، ومالك قلمه ، ولاحق لأحد في العربية أكثر من حقه »

ويوافق رأى العقاد رأى طه حسين في ضرورة تجديد اللغة ، وإمدادها بما تحتاج إليه من ألفاظ لما جد في الحياة مع الحفاظ على أصول العربية ومقاييسها يقول العقاد : « إنا لانعنى بالصحة في القواعد الأساسية أن نحكم السماع في الأقلام ، فلا نسمح لأحد بأن يضيف على عربية الجاهلية أو يعدل فيها . ونمنع أن تجرى اللغة العربية كلها مجرى اللغات التي يطرأ عليها التجديد والحو والزيادة ، لاتعنى هذا لأنه سخف لا يستحق من يقول به أن يلتفت إليه لحاجة ، وإنما نعنى أن يجتنب الكتاب الخطأ الذي يخل بأصول اللغة ، ولاتدعو إليه الحاجة ، ثم نحن لانغلق الباب على التصرف إذا كان من الصواب والإفادة بحيث يصير هو أيضا مع الزمن قاعدة أساسية يصح التواضع عليها بين الناطقين بالعربية ، ولننقذ في ذلك بالقرآن الكريم ، فإن فيه ألفاظا أعجمية كثيرة، وفيه جموعا وصيغا على خلاف القياس الذي وضعه النحاة .

ثم يرى العقاد في ختام حديثه مارآه في مطلعته ، من أن شرط القدم ليس مقياس الجودة دائما « فلو رجعنا إلى الأساليب الأدبية التي يعجب بها أنصار القديم ، لوجدنا في بعضها كثيرا من العيوب التي يحمدها ، ويعدها من حسناتها ، ويلزم ذلك ، لأنهم يحسبونه من علامات الممارسة الطويلة ، والقدرة على التدقيق ، فيحمدون تكرير الجاحظ في كل موضع ، وهو معيب في بعض المواضع ، ويعجبون ببلاغة الجرجاني في كل ماكتب ، وهو معقد منقبض في كثير مما كتب . ويقولون لمن ينكر عليهم ذلك : إنك لاتعجب بهذه البلاغة إعجابنا لأنك لم تتذوقها ، كما تذوقناها .. لا يا هؤلاء ، بل أنتم نسيتم أن الألفة تهون المكاره ، وتحبب الإنسان فيما لم يكن يحب .. فليس طول دراستكم لهذه الأساليب بحجة لكم ، بل هو حجة عليكم ، ودليل على أنكم لم تملكوا أنفسكم مع سلطان العادة ، ولم تقفوا على التلصص من حكم السمعة القديمة .

فما أجدر اللغة التي هذا شأن أساليبها أن يكون المتشبهون بطرائفها المزعومة أقل من ذلك تيتها واختيالاً ؛ وأكثر من ذلك تواضعا وامتنالا ، وما أولاهم أن يكفوا عن المن على المحدثين بأساليب الأقدمين ، وأن يعلموا أننا في عصر لم تسعد اللغة العربية بعصر أسعد منه في دولة من دولها الغابرة ، وأن يفيقوا من ذلك الجنون بالقديم الذي يتحسرون عليه ، فيعلموا أن عصرنا

هذا هو أقوم العصور ، وأحقها بالتوقير والتبجيل ، لأنه وعى من الأزمنة التي درجت قبله مالم
تعه الأزمنة الماضية ، وبلغت أمه من تجارب الحياة مالم تبلغه الأمم الخالية !

وخلاصة رأى العقاد كما أنهى به كلمته : أنه لا يستهجن من الأديب إلا أن يكون جاهلا
بلغته ، أو رصافا مقلدا ، أو مكتفيا باللفظ يذهب كل مافيه من حسن وزينة إذا ترجم إلى
لغة غير العربية ، أما اختلاف الزمن فلا شأن له عنده في التفضيل بين أديب وأديب ، وإنما
يحسب حسابه في التفضيل بين زمان وزمان . فابن المقفع مثلا أفضل من كثير من كتابنا ،
ولكن زماننا أفضل من زمانه ، فهل نلومه على تقدم عصره ، ونغض من قدره بما وصلت إليه
الدنيا بعد زمنه ؟ لا ، وإنما نفعل ذلك عند الموازنة بين فضائل العصور ، لا عند الموازنة بين
أقدار الأدباء ! ^(١) .



وكذلك دعا الدكتور محمد حسين هيكل إلى جهاد الكتاب والأدباء في تجديد اللغة الأدبية ،
ورأى أن جهادهم فوق جهاد اللغويين وأصحاب المعاجم « فهل لنا من الأدباء من يبلغ إخلاصهم
لفنهم هذا البالغ ؟ هؤلاءهم الذين يصقلون اللغة ، ويجعلونها تلطف وتشف ، وتصبح موسيقى
تتصل بالأدب ، لا مجرد ألفاظ تنقله . وهؤلاء الأفذاذ المخلصون لفنهم هم الذين يجددون للغة
حياتها قوية رصينة ، وهم الذين يعملون للأدب ويسيرون له أرفع صروحه ، على أنهم في عملهم
للغة ، إنما يعملون كأدباء ، وهم لعملهم هذا يقدمون للغويين غذاء جديدا يفيدهم في معاجمهم
أكبر الفائدة ، ويجعل من الأدب الحديث ما يفيد اللغة بمقدار ما يفيدها أدب « قفابنك » وإن
بقي أديهم مع ذلك أدبا عصريا سائغا ، لذيذ المدخل إلى النفس . ولقد تطورت لغة الأدب
فصار أجدرها بالامتزاج بالأدب ما كان شفافا عن المعاني والصور التي يعبر عنها ، معوانا على
ما في هذه الصور والمعاني من حياة وموسيقى ، هذه اللغة الشفافة المضيئة السيالة التي لا تحجب
عنك جمالا مما أراد الأديب الموهوب إظهاره ، ولا تنقف في سبيل متابعتك الأديب أثناء تدفقه
واندفاعه في تفكيره أو تصويره ، أو تغنيه وشدوه ، هي التي تعتبر للأدب كساء ، وتتصل
بالأدب في كسائها إياه ، حتى لتصبح جزءا من رحيق الحياة الذي يعبر الأدب عنه ، وهي
كلمات لطفت وازدادت بساطة ، وشففت بذلك عن كل ما أراد الأديب أن يحملها إياه ، وكانت

(١) مطالعات في الكتب والحياة ٢٣١ (المطبعة التجارية الكبرى - القاهرة ١٩٢٤) .

في ذلك النغمات الصادرة عن نفس الأديب الصادقة العبارة عنه ، كانت ألصق بالأدب في العصر الذى يصدر عنه «^(١)» .

☆ ☆ ☆

أما تبسيط اللغة وكيفية هذا التبسيط فقد تكلم فيه كثير من النقاد المعاصرين ، ومنهم محمود تيمور الذى يقول فى كتابه « فن القصص » :

« إنما يتم تبسيط اللغة بالاختصار من الألفاظ الكتابية على المؤلف المأنوس ، دون غوص على المهجور المجفوف من الكلام ، إلا ما تقتضيه ضرورة التعبير عن معنى دقيق أو حقيقة جديدة لا يعبر عنها بلفظ متعارف ، على ألا نجانب السهولة والاستساغة فيما نتخذ من هذه الألفاظ . ولندع وحشى الكلام فى بياننا ؛ فقد انصرم ذلك العهد الذى كانت البراعة فيه تقاس بالإلغاز فى التعبير وتصيد الغريب الحوشى ، وأصبح البيان الحق يدور على استعمال اللفظة المعبرة الكاشفة فى موضعها الملائم بأسلوب واضح لاتعقيد فيه .

وكذلك تبسط اللغة بتحديد معانى الألفاظ تحديدا منطقيا ، فلا نسرف فى اصطناع المترادف الذى يجعل الألفاظ غير مفصلة على قدود المعانى . وقد استطاع كتاب العصر الحديث أن يمشوا فى هذه السبيل شوطا بعيدا ، فتحدد كثير من قيم الألفاظ ، وتعين دلالاتها المعنوية . وذلك من أثر التوسع الثقافى ورقى الذوق الأدبى ، والاطلاع على حقائق العلم والاجتماع . وقد جال بخاطر بعض دعاة التبسيط اللغوى أن ينشئوا لغة مختزلة ذات ألفاظ محدودة لاتتجاوز بضع مئات مع تأديتها لجميع المعانى ، وذلك محاكاة للغة الإنجليزية المسماة « البيسك » ، وفائدتها أن تساعد على انتشار اللغة ، والإقبال على تعلمها ، وسهولة استعمالها . والرأى عندى أن هذه اللغة لا يكتب لها النجاح ، لأن المتعلم لها لا يستطيع أن يستعمل سوى ألفاظها ، ولا أن يفهم غيرها ، فإذا قرأ فلا بد أن يقرأ المكتوب بهذه اللغة وحدها ، وبذلك لا تكون له صلة باللغة الأصلية ولا بما ينتجه عامة أدبائها وعلمائها . وثمة عيب آخر فى اللغة المختزلة ، وهو أن ألفاظها لقلتها تؤدي معانى كثيرة ، فيذبذب اللفظ بين أشات المعانى ، وذلك ما يناهضه مصلحو اللغات فى الأمم . وفوق ذلك كله لاتصلح اللغة المختزلة للأدب والشعر ، لأنها تتطلبان موسيقية ، ويقتضيان إثارة تعبير على تعبير . وكذلك بعض العلوم والفنون

(١) راجع : ثورة الأدب ٤٢ و ٤٨ (مطبعة السياسة - القاهرة ١٩٣٢ م) .

يستلزم دقة في البيان لانتيسر مع قلة الألفاظ وضغطها . ولهذا أعتقد أن تيسير اللغة لا يكون بوضع لغة مختزلة ، إلا أن يراد أن تعد هذه اللغة خطوة أولية لتعلم اللغة الأصلية ^(١)

حملة على الأسلوب الفني

ولعل أكثر الآراء تطرفا في الحملة على أساليب البلاغة والبيان التي يتميز بها الأسلوب الأدبي ، وعدها حذقة وتكلفا ، هي الآراء التي كتبها الكاتب المعروف سلامة موسى في وصف أدب طائفة من الكتاب الذين امتازت كتابتهم بالتأنق والجمال ، كالرافعي والمنفلوطي وشكيب أرسلان وغيرهم من الذين سمي أديهم « أدب الفقاقيع » وكان من قوله فيهم : « أدباء الصنعة يكتبون ، وكل همهم محصور في تأليف استعارة خلافة ، أو مجاز جميل ، أو كناية بارعة ، أو غير ذلك من الفقاقيع ، فإذا أراد أحدهم أن يؤلف كتابا ، أو يصنع مقالة ، لم يعن أقل عناية بالموضوع الذي يكتب فيه ، وإنما يعتمد إلى الفقاقيع ، فيؤلف منها عبارات خلافة ، يتوكل بها إنشاءه ، أو يرصها رصا ، وكثيرا ما يعجز أمثاله عن تأليف عبارة من إنشائهم الخاص .

وهكذا يعيش كتاب الصنعة هذه الأيام بما خلفه لهم الأقدمون ، يتداولون الصيغ القديمة في الأداء ، ويجترونها اجترارا كما تجتر البهيمة طعامها طوال حياتهم ، أو يقضون وقتهم في العبث واللهو بتأليف السجعات والاستعارات والتشبيهات . ولست أنكر أن في هذه الأشياء جمالا ، ولكنه جمال الفقاقيع . والزبد الذي يذهب جفاء عندما تسطو عليه أشعة الشمس ، أو تهفو به الريح .

كتاب الصنعة يكرهون الفلسفة والعلوم ، وقد قالها أحدهم - المنفلوطي - وربما كان أقلهم صنعة : « مادخلت الفلسفة أيا كان نوعها على عمل من أعمال الفطرة إلا أفسدته » وهذه نزعة خطيرة ، نطلب أن يعتمد رجال الذهن في جميع البلاد العربية إلى وقفها بكل الوسائل ، يجب أن نجيب تلاميذنا في الفلسفة والعلوم ، ونكرهم في فقاقيع الاستعارات والكنايات .

وهذا كاتب - يقصد مصطفى صادق الرافعي - يضع كتابا عن الحب والجمال - يقصد كتابه « السحاب الأحمر » - ويبدأ الفصل الأول منه بوصف فقاعة ، هي نصاب قلم مصنوع من زجاج ، ويحتوى على مداد أحمر ، ويبيع بالقاهرة بنصف قرش ؛ فيكتب عن هذا النصاب عدة

(١) عمود تيور (فن القصص) ١١ .

صفحات ، ويستوحى منه التأملات والخواطر في الحب والجمال . فهو كاتب صنعة لا يبالي إلا برنين ألفاظه ، وخلاصة استعارته .

وهذا لعمري هو اللهو واللعب ، فإن للأدب غاية ، وغايته هي صلاح الناس وهديمهم ، وكشف حقائق هذا الكون ، والتمتع بجمال هذه الحقائق^(١) .

فقد جعل الكاتب للأدب في هذه الكلمة رسالة اجتماعية هي إصلاح المجتمع والنهوض به ، ورسالة علمية هي شرح الحقائق الكونية ، والتمتع بجمال هذه الحقائق . ولاشك أن الفنون تمتاز بإبراز معالم الجمال سواء أكانت في مشاهد الطبيعة ، أم كانت في السجيا الإنسانية . والفن الأدبي من بين هذه الفنون ، جمال عبارته متم لجمال معناه وعظمة فكرته ، إذ لو اقتصر الأمر في الفن الأدبي على المعنى والفكرة لما كان للأديب ما يميزه على غيره من طبقات المفكرين وأصحاب المعاني ممن لا يعدون من الأدباء .

والظاهر من هذا الكلام أن صاحبه يريد أن يحول جميع الأدباء إلى علماء ، أو بعبارة أخرى يريد أن يلغى الأدب ، وينتقص أولئك الأدباء بخلو كلامهم من الفلسفة والعلم ، وانشغالهم بالجمال الذي لا يسعه إلا أن يعترف به ، ولكنه يسميه جمال الفقايع ، ولذلك نراه يكرر هذه الفكرة ، ولا يمل من تكرارها ، فكتب مرة أخرى في « الهلال » يقول « إن في مصر وسوريا طبقة من الأدباء لها عيون من خلف رءوسها ، فإذا نظرت لم تر سوى الماضي ، ثم هي مع ذلك لا ترى كل الماضي ، وهي لو استطاعت أن تفعل ذلك لكان لها من ذلك بصيرة بالحاضر والمستقبل ! أجل ، لو كانت هذه الطبقة تنظر إلى الماضي خلال تلسكوب العلوم الحديثة ، لاستطاعت أن تقرأ لغة الطبيعة ، وتذكر أن روح العالم هي روح نشوء وتطور .

تقول هذه الطبقة إن الأديب لا مندوحة له إذا أراد أن يكون أديبا حصيفا أن يقلد العرب ، ويحتذى كتابهم في أساليبهم ومراميمهم ، ومن هذه الطبقة ، بل وفي رأسها ، نضع الأستاذ مصطفى صادق الرافعي والأستاذ الأمير شبيب أرسلان .

ومن المستطاع أن يحلل الإنسان هذه « الوطنية الأدبية » وأن يردّها إلى أصولها في ذلك العقل الباطن الذي يخلط بين الدين والقومية والأدب العربي . فالخروج عن المألوف في الأدب العربي يوهّم أفراد هذه الطبقة بالخروج على الدين والقومية العربية^(١)

(١) ٧١٢ مجلد ٢٣ من الهلال . ابريل سنة ١٩٢٥ . وانظر (المارك الأدبية) ٢٠٠

(٢) مجلة الهلال : عدد يناير سنة ١٩٢٤م

وهذا كلام لا يحتاج إلى تعليق ، لأن صاحبه يكشف عن مراميه أوضح كشف ، ويشرح السبب الذى من أجله يشن مثل تلك الحملة على أولئك الأدباء المتمسكين بجبال العروبة والدين ، والذين يعملون على وصل حاضر أمتهم ومستقبلها بماضيها المشرق المجيد .

☆☆☆

ولكن الدكتور طه حسين وهو أحد الذين رفعوا أولوية التجديد فى الفكر والأدب على الرغم من حملاته المتكررة على أنصار القديم التى أشرنا إلى طرف منها فى هذا الفصل ، يعرف للفن الأدبى طبيعته الفنية ومنزلة الأسلوب فى بناء صرحه ، فتراه ينقد صديقه أحمد أمين ويمسه مساً رقيقاً ببعض ماكتب فى « فيض الخاطر » وهبط فيه عن مستوى اللغة الأدبية ، فقد وصفه بأنه يسرف فى حبه للمعانى وإعراضه عن جمال اللفظ ، وغلوه فى أن يكون قريباً سهلاً ، وسائفاً مألوفاً ، ومفهوماً من العامة وأواسط الناس ، حتى يضطره ذلك إلى أن يصطنع بعض الاستعمالات العامية التى لا حاجة إليها ، ولاتدعو النكتة الفنية إلى استعمالها ، وإنما هو تعمد من الأستاذ وتكلف يفسد عليه الجمال الأدبى أحياناً ، ويغرى بعض نقاده أن يزعموا أن إنشاءه ليس إنشاء أدبياً ، وهو مع ذلك من أحسن مايكون الإنشاء الأدبى ، لو لم يتطرف صاحبه أحياناً بهلولة نسجه ، متعمداً لذلك ، متكلفاً له ، مسرفاً فيه ..

وضرب الدكتور طه لذلك مثلاً من « قصة الخیار » الذى يقدره الريفى بضخامته ، وبقدره المدنى بنحافته ، ويبيعه ذلك بالكوم ، ويبيعه هذا بالرطل .

ثم يقول : هذا كلام لا حاجة اليه ، إلا أن يتعمد الأستاذ التطرف به ، والتقرب إلى لغة العامة . وما أكره أن يهبط إلى العامة ، بل يجب أن أدنو منهم ، ويجب أن أرفعهم إلى حيث يذوقون الأدب الرفيع .

« هذه هى الديمقراطية الصحيحة ، ولكن يجب أن نختار أشد الاحتياط فقد نسيء فهم الديمقراطية الأدبية ، فنفسد الأدب ونبتذله . والأستاذ بعد هذا قدوة لقرائه وطلابه والمعجبين به ، فليحذر أن يحجب إليهم الإسفاف والابتذال »^(١)

☆☆☆

وكان الرصافى شاعر العراق من أكثر شعراء العربية معرفة باللغة وأدائها ، ومن أغزرهم

(١) فصول فى الأدب والنقد ٢١ .

تحصيلا لشاردها ونادرها ، وترى ثمة هذه المعرفة دانية في كثير من شعره الذي ترى فيه جزالة اللفظ وفحولة العبارة ، ومع ذلك يرى أن الشعر الجيد هو الذي تراه قريبا إلى الناس بسهولة عبارته :

وأجود الشعر ما يكسوه قائله بوشى ذا العصر لا الخالى من العُصر

ويعصف نفسه وشعره بقوله :

لست بالشاعر الذى يرسل اللف ظ جزافا لى يصيب جناسه
أنسا لا أبتغى من الشعر إلا ماجرى فى سهولة وسلاسه
إنسا غايى من الشعر معنى واضح يأمن اللبيب التباسه

ويباهى بشعره قائلا :

وجردت شعرى من ثياب ريائه فلم أكسّه إلا معانيه الغرا
وأرسلته نظما يروق انسجامه فيحسبه المصغى لإنشاده نثرا

وقد تقدته فى بعض شعره ، فقلت إنه يبالغ فى محاولة مجازاة شعره لطبيعة العصر الذى عاش فيه ، إذ البيان والإفصاح أسمى مقاصده ، حتى لقد ينحدر عن الرصانة والجزالة إلى التقيض ، فتراه فى بعض الأحيان يرق ويلين ، حتى ليكاد ينحدر إلى لغة العامة ، كما تجد ذلك فى قوله من مطلع قصيدته « نقش على ماء » إذ يقول :

أرى عيشنا تأبى المنون امتداده كأننا على كيس المنون نعيش

فتعبيره بقوله « كأننا على كيس المنون نعيش » مع أنه قد يدل على معنى بارع إلا أنه تعبیر عامى كما ترى . وكذلك قوله فى « المرأة المسلمة » :

فهذه حالة نسواننا وهى لعمرى حالة مؤلمة
ماهكذا ياقوم ما هكذا يأمرنا الإسلام فى المسلمة

وكذلك قوله من قصيدته التي رثى بها الشيخ مهدي الخالصي من كبار علماء العراق في
الكاظمية :

أنا أبكى عليه من جهة العد م وأغضى عن خوضه في السياسة
قد أبت هذه السياسة إلا أن تكون الغشاشة الدساسة
لو أردنا إفاضة في هجاها لكتبنا لكم بها كراسه

وكذلك قوله :

قد بكته مدارس عامرات هو فيها المدرس المسئول
إنما قد ذكرت بعض مزايا ه وإلا فشرحهن يطول

فعبارات « كتبنا لكم بها كراسه » و « المدرس المسئول » و « وشرحهن يطول » من العبارات
التي أخلقتها ألسنة الناس كثيرا حتى صارت من التعابير المبتذلة التي تتحاشاها لغة الشعر التي
تميز دائما بالتخير والانتقاء^(١).

✧ ✧ ✧

وأخذ العقاد على شوقي كثرة التجوز القبيح في الفصل والوصل والهمز والتخفيف والقصر
والمد في روايته « قمبيز » فيجرو ، ويهزا ، ويقرا ، ويطا ، وشيء ، وتلجنى ، ويختبا ،
تجىء عنده في مواضع يجرو ويهزا ويطا وشيء وتلجنى ويختبا ، والسما والفضا والبها
والما في موضع السماء والفضاء والبهاء والماء ... وأمثال ذلك كثير جدا على لسان جميع
أبطال الرواية .

وأخذ عليه أيضا أن هذه الرواية لم تخل من مخالفة للنحو والصرف في القواعد المنصوص
عليها ، ففيها يقول الناظم :

ويرجع الناس لها إلا امرؤ لا يشعر

والصواب « إلا امرأ » لأن المستثنى منه مذكور ، والفعل غير منفى . ويقول في الحوار بين
فرعون ونبتاس :

(١) انظر صفحة ٢٥٢ من الطبعة الثانية لكتابنا (معروف الرصافي - دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية
والاجتماعية) - (مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ١٩٥٧م) .

فرعون : بخ بخ ابن أخى
تيتاس : أنت يا قاتل - عمى

توهم صاحبنا أن كل منادى ينصب ، فنصب « قاتل » ولا وجه لنصبه ، إنما يبنى على ما يرفع به ، لأنه نكرة مقصودة .

ويقول « قزح » ولا تذكر قزح إلا مع قوس . ويقول :

وترى النيل دما والأرض جرداء محولة

والموصوف هنا معروف ، فلا وجه لدخول التاء . وفى الأساس أصابهم محل ومحول بضم الميم ، وقد أحملت الأرض وأحمل أهلها ، وبلد وزمان ماحل ومحمل ، وعن أبي زيد : أحمل الله الأرض ، وأرض محل وأرضون محل ومحول بضم الميم للجمع - وأعمال . وفى المحيط : مكان محل وأرض محل ومحلة ومحول وممحلة وممحال « وليس بين هذه الصيغ كلها صيغة فعولة .

وقال بلسان تيتاس ، وهى مخاطب قمبيز ليمع فانيس الكلام :

علمت حقدة على قومى فلا تدعه ينفث فى سم حقه

وجزم « ينفث » خطأ متفق عليه ، لأننا لانستطيع أن نقول « إن لاتدعه ينفث » إذ المعنى نقيض ذلك وهو « إن تدعه ينفث » وإنما يستقيم المعنى إذ يقول « لاتدعه فهو ينفث سم حقه » أو « لاتدعه وإلا فهو ينفث سم حقه » فيتعين رفع ينفث على هذا التقدير الذى لاتقدير سواه^(١)

وهكذا رأينا أن النقد المعاصر لم يتخل عن واجب رعاية اللغة ، والتمسك بقواعدها ، ومحاسبة الخارجين عليها والمتساهلين فى مراعاة أصولها ، وكان هذا فى الواقع تقديرا لفن الأدب الذى لاينهض إلا على العبارة الممتازة ، بله اللغة الصحيحة التى يجب مراعاتها فى كل تعبير مكتوب يدعى أصحابه أن لغته هى اللغة العربية .

إهمال النقد اللغوى عند المجددين

ولكن الغريب الذى يستدعى الاهتمام ، هو التغاضى نتيجة لتتابع الأصوات فى تمجيد ألوان من التعبير هى أبعد الأشياء عن اللغة الممتازة التى يحرص عليها الأدباء فى جميع اللغات، وفى

(١) العقاد (رواية قمبيز فى الميزان) ص ١٦ - مطبعة المجلة الجديدة : القاهرة

جميع البيئات والأزمان ، اللهم إلا في هذه اللغة التي أصبح الخروج على أصولها وقواعدها ، معدودا من مظاهر التجديد التي تستحق الإشادة والتتويه ، وضرورة من التطور حتى صرح بعض النقاد ومنهم صاحب (الغريال) بأن « الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ اللغوي مادام الغرض الذي يرمى إليه مفهوماً ، واللفظ الذي يؤدي به معناه مفيداً ، وأن التطور يقتضى إطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها »^(١) .

فقد كان من الظواهر الغريبة في النقد المعاصر ، التفاضل عن الأخطاء اللغوية والنحوية التي يقع فيها بعض الأدباء المعاصرين فيما يؤلفونه من شعر أو مايكتبونه من قصص ومقالات ، إما اعتماداً على عدم احتفال النقد المعاصر بسلامة اللغة تحاشياً للوصف بالجمود أو الرجعية ، وقد ترتب على عدم اهتمام النقاد بتلك الناحية تساهل الأدباء أو رغبتهم في التجديد ، وقد يكون التجديد في نظر بعضهم هو الخروج على مقتضيات اللغة وسلامة العبارة ، وإما جهلاً بأصول التعبير ، لنقص في الثقافة اللغوية أو النحوية التي ينبغي أن يكون الأديب على حظ كبير منها .

وقد هالت هذه الظاهرة - ظاهرة إهمال النقد اللغوي - الشاعرة العربية المعروفة نازك الملائكة ، فكتبت بحثاً فريداً عنوانه « النقد العربي والمسئولية اللغوية »^(٢) ذكرت فيه أن الناقد قد يتصدى لنقد ديوان من دواوين الشعر ، وقد يكون هذا الديوان مشحوناً بالأغلاط الخجلة ، فلا يزيد على أن يكيل كلمات الإعجاب للشاعر على تجديده وإبداعه ، مهملاً التعليق ولو بكلمة زجر عابرة على فوضى التعابير والأخطاء . أفلا ينطوي هذا الموقف من النقد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية ، والاستخفاف بقواعدها الرصينة ؟ وإلى أى مدى يعد الناقد نفسه مسئولاً عن لغة الشعر المعاصر ؟ .

وترى نازك أن ازدراء الناقد للجانب اللغوي من النقد ليس إلا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغة وقواعدها ، فإن مصدر هذا الازدراء منها واحد . وفي وسعنا أن نعود بالظاهرة إلى منابعها الحقة في حياتنا المعاصرة نفسها ، وليست اللغة بمختلف مظاهرها إلا مرآة تنعكس فيها حياة الأمة التي تتكلمها .

(١) ميخائيل نعيمة (الغريال) ص ٤٨ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر .

« إن الجذور الرئيسية لهذه الظاهرة تختبئ في شبه عقيدة موهومة وقع فيها الجيل العربي المعاصر ، مؤداها أن الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة ، يدلان على جمود فكري في الأديب ، وقد يشيران إلى نقص صريح في ثقافته الحديثة . وقد تبلورت هذه العقيدة الزائفة في أنفس الشعراء والكتاب ، حتى أصبحت تعنى لديهم أن التجديد يتجلى فعلا في ازدراء القواعد النحوية ، وإهمال القاموس والمقاييس اللغوية التي تعترف بها الأمة كلها ، ولعل الناقد العربي اليوم ملزم بأن يعترف بأنه بات يشعر بكثير من الحرج والاستحياء إذا ما هم بتنبيه شاعر إلى كلمة مغلوطة ، أو قاعدة مخروقة في شعره ، ليس ذلك لأنه يقر الخطأ ، وإنما لأنه يخشى أن يقال عنه إنه ناقد رجعى لم يتصل بالتيارات الحديثة في النقد ، ولم يسمع بعد بأن المضمون أهم من الشكل ، أو أنه العنصر الأوحى في القصيدة التي ينقدها ! .

إن القول بأهمية المضمون وسبقه لكل قيمة غيره في القصيدة قول شائع اليوم ، وهناك زمرة من النقاد تشهره سلاحا بتارا في وجه كل ناقد يحرص على سلامة اللغة . حتى لقد قامت مدارس بعينها تدعو إلى هدم القواعد باسم هذا وذاك من الأسباب الواهنة ، ولم ترتفع في ردع هذه المدارس إلا أصوات خافتة خجلة مالبث الصياح حتى أسكتها . وليس هذا الصياح - في نظر العلم - اسم غير « الإرهاب الفكري » . وإن واجب الناقد المخلص ليقضى أن يعلن رأيه ولا ترهبه التسميات ، ذلك لأن الأسماء إنما تكتسب قيمتها من الحقائق التي تسندها . ثم إن قضية اللغة العربية يجب أن تكون أعز علينا من سمعتنا الشخصية ككتاب مجديدين ذوى ثقافة حديثة ، وبعد فهل حقا تستطيع الدعوة إلى سلامة اللغة أن تهدمنا كنقاد مجديدين ؟ وهل حقا أن سلامة اللغة ليست شروطا في جمالية القصيدة كما يزعم بعضهم ، وكما يريدوننا أن نصدق ؟ وهل يسوغ لأى ناقد مها كان حديثا في ثقافته أن يتحدث بلغة النظريات والتحليلات عن أية قصيدة حافلة بالأغلاط المشوهة ، والتعابير الركيكة ؟ » .

ثم نقرأ غير واضحة على الأمة العربية ولغتها القومية من شاعرة موهوبة ، مثل نازك ، حين تقرر « أن الناقد العربي يقع عليه قسط كبير من حماية اللغة الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها ، فإن هناك اليوم مدارس بعينها هدفها الرسمي أن تهدم قواعد اللغة العربية ، وتقضى عليها قضاء مبرما . وسواء أكانت هذه المدارس تصدر في دعوتها عن نزوة فكرية بريئة ، أم كانت تتعمد - لغرض مبيت - أن توهن من قوة اللغة العربية ، وتهدم أصالتها ، فإن علينا أن نتصدى لها ، ونناقش دعوتها مناقشة الحريص الذى يغار على لغة الضاد من أن يعبث بها عابث غير مسئول . وإنه ليحزننا أن نرى أكثر تقادنا غير عابئين ؛ وإلا فما الذى

جعلهم يسكتون سكوتا متصلا على الظاهرة اللغوية الخطيرة التي بدأت منذ سنين تشيع في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة ، ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة ، وإخضاع اللغة للسمع الشاذ الذي لا يعتد به ، لماذا لم يحتج أى من تقادنا على « أل » التعريف ؛ وقد راح جيل كامل من شباب لبنان يدخلها على الأفعال ، فيقولون في مثل الأشرطة التالية :

أقفاصه « الترن » فى الهياكل الأروقة المعاول .

« الترن » فى الشوارع الغوائل .. والأكهف المنازل .

« التود » أن تحبس بى الحياة والتجددا ... ؟

ولماذا سكت الناقد العربى على دخول « أل » هذه على المنادى بـ « يا » النداء فى مثل الآيات التالية :

يا الفلك الدائر ، يا اليوزع الحياة فى فصولها .. يا البيخبخ المطر .

يا اليلبد السماء الصحو بالعواصف القواصف . !

إن دفاع بعض هؤلاء الشعراء بأن هذه الأساليب السقيمة قد وردت فى شواهد النحو دفاع ضعيف ، ذلك أننا قد خرجنا اليوم من بداوة القرون الأولى التى كانت تعزل بطننا من قبيلة فى مكان ما ، فتجعل لهجته تشذ وتنحرف ، لقد ثبت القرآن بلغته السهلة الجميلة صورة للغة العرب سارت عليها القرون ، وأغنتنا عن الشذوذ والعبث . ثم إن قواعد النحو ليست إلا صورة من القوانين المنتظمة التى تخضع لها الجماعات . والجماعة التى تضع قواعد لغتها لا بد أن تضع قواعد تفكيرها وحياتها بالتالى . إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام ، ودليل على احترامها لتاريخها ، وثقتها بنفسها كاملة أصيلة .

وما القواعد النحوية بعد إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين ، فلن يكون فى وسع شاعر اليوم أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة ! « .

ثم تكتب نازك بحثا ممتعا فى الأفعال والأسماء وقية كل منها من الناحية التعبيرية ، متسائلة عن المكسب التعبيرى الذى يحققه الشاعر من مخالفة القواعد المعروفة بإدخاله أداة التعريف على الفعل مثلا .

« ولا بد أن يسوقنا هذا إلى أن تتساءل أولا : لماذا كانت الأفعال غير قابلة لدخول « أل » عليها ؟ في الواقع أن قواعد النحو تخضع لمنطق العاطفة الإنسانية خضوعا تاما ، وما من قاعدة معقولة قط إلا وفي وسعنا أن نلتمس لها سببا إنسانيا يدعمها . وإنما تدخل « أل » على الأسماء لأنها أسماء ولها صفة الاسمية ، أو صفة التجريد بكلمة أخرى . فالأسماء كلها مجردة من الزمن ومن الحركة ومن العاطفة . ومثلها في هذه الصفات ، إن وجودها جامد لا ينو ولا يتغير ، ولا تأثير لمشاعرنا فيه . وليست كذلك الأفعال . هنا في الأفعال يمتد مجال الإنسانية ، وتعيش أحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها . إن قولنا « جاء » يملك من الحياة الزاخرة مالا يملكه ألف اسم وألف صفة ، هذه الحركة التي ينطوى عليها فعل المجيء ، وهذه الإنسانية الكاملة التي يتضمنها ، وهذا الزمن الذي يختبئ في ثنايا الحروف ، كل ذلك يميز الفعل ، ويجعله أوثق ارتباطا بالحياة نفسها ، ولذلك كان الفعل أشرف ما في اللغة ، وإليه تستند الجمل والعبارات . الفعل حقا هو إنسانية اللغة ، إذا صح هذا التعبير . ومن ثم فآية خسارة جسيمة أن تدعو مدرسة كاملة إلى أن نضيع هذا الفعل ونكتب بلغة خالية منه ؟ ذلك أن إدخال « أل » على الفعل يعنى حتما أن يكف الفعل عن أن يكون فعلا ، ويكتسب جمود الاسمية . والواقع أنه إذا تأملنا الفعل يتحول إلى نوع من « الصفة » ويفقد طابع الامتداد الزمني . وذلك هو السبب في الجفاف الماحل واليبوسة القاسية التي نجدها في الأبيات التي اقتبسناها سابقا :

أقفاصه « الترن » في الهياكل ... الأروقة المعاول .

« الترن » في الشوارع الغوائل ... والأكهف المنازل .

« هذا في الحق كلام صلد لاليونة فيه ولا عذوبة ، تترادف فيه المجردات التي توحش القلب الإنساني ، وتشعره بجفاف الدنيا التي يصورها الشاعر . وم كانت الأبيات تكتسب من الحرارة والحركة والطراوة لو أن الشاعر أعطانا أفعالا طبيعية تتنفس بين الأسماء ، وتخفف من وحشة التجريد فيها . ولكن هذا الشاعر الحديث يحسب القواعد فيما يلوح قيوداً مر تجلة قيدنا بها أسلافنا النحاة دوننا سبب موجب . ولذلك رضى أن يغبن قصيدته فيحرمها من أجمل ما فيها من الأفعال التي هي مصدر الضوء والدفع في اللغة . ثم إن « أل » هذه حين تكثر تزعج السمع وتصبح رتيبة ، ولا أدري لماذا يولع شعراء هذه المدرسة بها . هذا أحدهم يقول :

الوحدة الفراغ ، . والدم الصقيع .. والركود السام الجامد .

هذه ثلاثة أشطر من قصيدة - وسأحتفظ باعتراضاتي الكثيرة على تشكيلات الوزن فيها - سبعة أسماء وصفات ، والكل معرّف بآل . مألّف ماتبّدو الدنيا موحشة ميتة لنا ، ونحن نعيش بين كل هذه المجردات ، وأى بعد بين هذه الدنيا وحياتنا العربية الملتهبة اليوم بحرارة النضال وحماسة الاندفاع والحياة ! .

« وبعد فهمها كانت هذه الدعوة وأمثالها بريئة من النقد السيء ، فهي على كل حال دعوة مجحفة تنطوى على بذور مميتة لن تنتهى باللغة العربية إلى الخير . وقيام مثل هذه الدعوات يلقي على الناقد مسئولية خطيرة ، فمن سواه يتصدى لإتقاذ اللغة والشعر من أن ينقاد لدعوات الموت والفناء هذه ؟ إننا لنذكر أن هناك اليوم فى صفوف هذه الأمة قوى متربصة تنطوى على الشر وسوء النية ، ويهمها أن تهدم العروبة على أى وجه يتاح . ولعل الحرب العلنية ليست أفطع وسائل هذا العدو فى محاربتنا ، فإن له أساليب أخرى أخفى وأشدّ مضاء . وهل أخطر من أن نضعف إيمان الجيل الطالع باللغة وحصانة قواعدها السلية ؟ وإذا أضعفنا ذلك الإيمان أفلا نكون قد ساعدنا فى خلق جيل ضعيف الثقة بالعروبة نفسها ؟ إنه ليحزننا أن نقول إننا حتى الآن قد مضينا فى هذا طويلا ، وإن بين أيدينا الآن جيلا يتشكك فى منطقية القواعد البديهية ، ويستخف باللغة ، معتقدا أن الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينم عن التجديد الحق والتحرر الفكرى . وإنى لأجزم أن بين كتاب « الآداب » نفسها فئة تؤمن بأن التنبيه إلى أغلاط النحو واللغة مظهر ضحالة ورجعية فى ثقافة الناقد ، وقد تكون أول تهمة توجه إلى هذا الناقد أنه غير مثقف فى النقد الأدبى الحديث ! .

« على أننا لا ندعو إلى التمسك بقواعد اللغة لذاتها ، ولسنا نحب أن تنصب مشائق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالا يهبها بحياة جديدة ، أو يدعو إلى الاستغناء عن بعض تشكيلات النحو البالية التى لم نعد نستعملها . لا بل إننا نؤمن أعماق إيمان بالتجديد المبدع ، ونعتقد أن هذا التجديد لا يتم إلا على أيدي الشعراء والأدباء والنقاد المثقفين الموهوبين . غير أن هذا كله شيء ، والعبث بالمقاييس شيء آخر . نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه ، أو تفعيلة تضغط عليه . وإنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر . فمن قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أى شيء فى غير الإطار اللغوى لعصره ؟ إن كل خروج عن القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر ، ويبعده عن روح العصر ، ولسنا نفهم لماذا يريد الناقد أن يكون الشاعر الحديث طفل اللغة المدلل ، فيخطئ ويرتكب من المحظورات ما شاء ، دون أن يحاسب ؟ .

وبعد أن شخصت نازك جوهر الظاهرة التي لفتت نظرها في النقد المعاصر وفسرتها بأنها في حقيقتها موجة من العناية بالمضمون جرفت النقاد العرب اليوم حتى أهملوا الأداة التي يعبر بها عن ذلك المضمون - حاولت أن تدرس صلة الظاهرة بتاريخنا الأدبي وحياتنا القاءة ، فما من ظاهرة أدبية إلا ولها جذور اجتماعية تتصل بالحياة النفسية للأمة ، ثم تساءلت : هل هذه الظاهرة أصيلة ؟ هل تنبع من موقفنا كأمة تنحدر من مثل تاريخنا الأدبي العربي ، أم أنها بمجملها ظاهرة دخيلة وافدة على حياتنا وفوداً متعسفاً على نحو ما وفدت عشرات الأشياء الأخرى من الغرب ؟ .

وفي رأيها أن الظواهر الأدبية تخضع للقانون العام الذي يتحكم في الظواهر كلها « فكل ظاهرة مندفعة في الأمة تعبر عن وجود نقص ما في الاتجاه الذي تندفع نحوه الظاهرة . وإذا بالغنا اليوم في العناية بالمضمون فإن معنى ذلك أن في أعماقنا إحساساً بأننا كنا سابقاً نبالغ في العناية باللغة ، حتى اختل التوازن . وذلك حق من واجبنا أن نعترف به ، إن أدبنا الحديث قد خضع لحركة التموج التطوري الطبيعي ، فانتقل من تطرف أدباء الفترة المظلمة في التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية إلى تطرف عصرنا في إهمال المظاهر الخارجية . على أن العشرين سنة الماضية من حياة الشعر العربي لا بد أن تكون قد استوفت حركة رد الفعل هذه استيفاء تاماً . هذا فضلاً عن أن ردود الفعل يجب ألا تقودنا من خطأ في أقصى اليمين إلى خطأ في أقصى اليسار ، فكلا اليمين المتطرف واليسار المتطرف خطأ في هذه الحالة ، ولا بد لنا أن نقف في الوسط مسيطرين تمام السيطرة على المضمون والأداة في وعى واتزان ، وإلا فلا بد لنا أن نبقي أطفالاً مخطئين إلى الأبد ، نضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون ، ونضيع في المرة التالية المضمون بسبب إيثارنا للشكل » .

لغة المسرحية والقصة

وكان من الطبيعي أن يمتد صراع النقاد حول لغة الأدب ، وما ينبغي أن تكون عليه ، إلى لغة القصص والمسرحيات . وربما كان هذا الصراع طبيعياً ، بل ربما كان ضرورياً ، لأننا هنا أمام فنين ليس الحديث فيها للخاصة وحدهم ، الذين نقترض أنهم يستطيعون أن يدركوا وأن يتذوقوا ويتأثروا بما في لغة الأدب الفنية المختارة .

ولكن الحديث في القصة يتجه إلى جماهير كثيرة يحرص القصاصون على إرضائها ، وفي هذه الجماهير أصحاب الثقافة اللغوية والأدبية ، وفيها من لا ثقافة لهم ، وهم الأكثرون الذين يحرص الكتاب على القرب إليهم باستعمال اللغة التي يستعملونها ، أو التي يستطيعون فهمها .

وكذلك الحال فى المسرحية التى يكون النظارة فى شهود تمثيلها خليطا من المثقفين وأنصاف المثقفين وعوام الناس . ولكى تصل المسرحية إلى مداها وتبلغ غايتها ، لابد من رعاية مدارك أولئك النظارة ومستواهم اللغوى .

وقد كثر الخلاف واحتدمت المناقشات حول هذا الأصل الذى يمكن تحريره فى الجواب على السؤال : أيطالب القصاصُ أو المؤلفُ المسرحى برعاية هذه الكثرة من القارئ والمُشاهد ، أى يهبط إلى مستواهم العقلى واللغوى ، أم يبقى الأديب حيث هو محافظا على أصول الفن الأدبى ومقتضياته فى التعبير ، ويطلب الجمهور بالتسامى إليه ، ليفيد من إحساساته ومعارفه وفنه ، فلا يفقد فن المسرحية أو فن القصة شيئا من وظيفتها التثقيفية ؟

وفى المسرحية يرى الدكتور محمد مندور أن النقد الموضوعى ينصب على الحوار والتعبيرات واللغة . ومن الواضح أن هذا النقد هو الأساس ، لأنه لابد أولا من فهم النص فهما صحيحا فى التفاصيل . وتثار عند التعرض لمثل هذا النقد مشاكل ، كشمعية اللغة وواقعيتها وفصاحتها وعاميتها . والمقياس العام عنده هو ملاءمة اللغة للموضوع ؛ وأن اللغة الشعرية فى المسرحيات الرمزية أو العاطفية أصلح من اللغة الواقعية الجافة . والمهم دائما هو أن يترك لكل شخصية فى الرواية لغتها ، وإنما تترك لكل شخصية حقيقتها الإنسانية . فاللغة عندئذ وإن لم تخل من اصطناع ، إلا أنها لن تسلب الشخصية تلك الحقيقة الإنسانية ، بل ولا يجوز أن يحاسب المؤلف باعتبار أن ماتقوله شخصياته هو ما يحدث بالفعل فى الحياة ، إذ يكفى أن يكون ذلك مما يمكن أن يحدث إذا تهيأت للشخصية الظروف الخاصة والملابس التى يضعها فيها المؤلف^(١) .

وهذا الكلام - كما يبدو - دفاع عن استعمال اللغة الفصيحة فى حوار المسرحيات، والمنطق فيه معقول ، إذ فيه إشارة إلى أن شخصيات المسرحية ليست مقصورة على أصحابها فى المسرحية ، بل أنها تمثل صورة كثيرة يمكن أن يجرى على ألسنة بعضها الكلام الفصيح الصحيح ، وهو تعليل جيد لاشك لولا إشارة الكاتب فى أول كلمته إلى أن المقياس العام هو ملاءمة اللغة للموضوع وأن اللغة الفصيحة إذا كانت صالحة فى التراجيديا أقل صلاحية فى الكوميديا ، إذ أن معنى ذلك اختلاف اللغة فى نوع من المسرحيات عنها فى نوع آخر ، وليس هذا فى حقيقته دفاعا عن الفصحى إذا كنا نبحث عن الحقيقة الإنسانية .

(١) فى الأدب والنقد ١٥٥ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٩) .

ويبدو أن الدكتور مندور لم تكن تعنيه الفصحى في لغة المسرحية وحوارها، وإنما الذى كان يعنيه هو وحدة اللغة في المسرحية ، بمعنى أن تكون لغة المسرحية واحدة ، فلا تكون لغة أو لهجة لبعض شخصيات المسرحية ، ولغة أو لهجة أخرى لبعضها الآخر .

ولعل هذا الكلام كان ردا على بعض مؤلفى المسرحيات الذين عمدوا إلى الاختلاف بين لغة أشخاص المسرحية ، فيجعلون لكل شخصية لغتها أو لهجتها التى تتحدث بها في واقع الحياة كما فعل ميخائيل نعيمة في روايته « الآباء والبنون » إذ جعل الشخصيات المتعلمة تتكلم العربية الفصحى ، وغير المتعلمة تتكلم العربية الدارجة ^(١) .

وقد أثار فرح أنطون في مقدمة روايته « مصر الجديدة » مشكلة اللغة التى ينطق بها شخصيات مسرحيته ، أتكون اللغة العربية الفصحى مطردة في كل المسرحية ؟ ألا يخالف ذلك واقع الحياة ؟ وكيف ينطق « خريستو » الدخيل الأجنبي المغامر باللغة الفصحى ؟ أتكون اللغة العامية ؟ أو ليس في ذلك إحياء لهذه اللغة الدارجة ، وإضعافا للفصحى ؟ « وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التى جرى حبها مجرى الدم في المفاصل وماكنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدى » ^(٢) وخرج فرح أنطون من المشكل بأن اختار حلا وسطا ، فأنطق المتعلمين بالفصحى ، والطبقة الدنيا باللغة العامية .

وفسر الدكتور مندور واقعية اللغة بقوله « يجب أن نذكر أن أحدا لم يقل بترك كل شخصية من شخصيات الرواية تتحدث بلغتها الخاصة - الصعيدى بلغة الصعيد، والبحراوى بلغة بحرى مثلا - وإلا جاءت المسرحية خليطا غير مفهوم ، وإنما يلجأ الكتاب إلى مثل هذا لقصد يعمدون إليه ، وبطريقة عرضية ، وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية ، فهى الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية ، فلا يتحدث أُمى بأفكار الفلاسفة . وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة في التأليف المسرحى أو التأليف الأدبى الذى لا يخرج عن أن يكون فنا ، وكل فن صناعة . وليست الواقعية اللفظية التى تعطى الحوار قوة مشاكلته للحياة . وإنما تأتى هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء . ودراسة اللغة تستتبع استخلاص روح تقريرية ، أو روح ساخرة ، روح جادة أو متهكمة ، مظلمة أو مضيئة ، فكرية أو عاطفية ،

(١) إسماعيل أدهم : توفيق الحكيم الفنان الحائر ٢٢

(٢) مقدمة رواية (مصر الجديدة) لفرح أنطون ، وانظر (المسرحية) للأستاذ عمر الدسوقي ٣٠

مجردة أو حسية ، وهكذا . وللروح أهمية كبيرة في الحوار ، فهي التي تعطيه لونه الحقيقي وخفته أو ثقله ، بل وتعطيه موسيقاه . وهناك صفة يعلق عليها النقاد أهمية كبيرة هي المسماة بالهيومر «Humour» حتى يرى جورج دى هامل أن الكاتب الذي لا يمتلك الهيومر، ولا الروح الشعرية يعتبر فاقدا لكل شيء»^(١) .

: أما القصص الكبير محمود تيمور فيقرر أن اللغة الفصحى لا تعجز عن التعبير عن الموضوع الذي يتناوله كاتب المسرحية ، ولكنه يرجع تسويغ استعمال العامية في لغة المسرحية إلى الجمهور الذي يشهد دور التمثيل ، وهو لا يتحدث ولا يفهم إلا بالعامية ؛ فهو يرى أن رعاية هذا الجمهور واجبه ، وتقام هذه الرعاية لا يكون إلا باستعمال اللغة التي يستعملها في حياته اليومية . وقد سأل تيمور نفسه هذا السؤال الذي هو علة الإشفاق : وهل تعجز الفصحى عن التعبير الناصع في الموضوع الذي يتناوله كاتب المسرحية ؟.

والجواب عنده أن اللغة الفصحى لا تعجز أبدا ، ولكنها لغة الكتابة لا لغة الحديث ، وترجمان الثقافة الخاصة لثقافة الشعب . فهي بهذه الصفة لا تستطيع أن تبلغ رسالة المسرحية إلى أشتات الطبقات التي تشهد دور التمثيل . ومن الأمثلة التي تؤكد قولنا في وجوب كتابة المسرحية بلغة العامة ماتراه في المسرحية الإنجليزية ، فعلى الرغم من تقارب لغة الكتابة والحديث هناك ، لا تخلو المسرحية من عبارات تكاد تخلو منها الروايات القصصية والكتب الأدبية ، وما ذلك إلا لأن المسرحية تتناول كل ما هو دائر بين الناس من الألفاظ . وثمة عامل نفسي ، لعله كان أولى بالتقديم والابتداء : ذلك أن المسرحية تقوم على الحوار ، فهو كيانها العام . ونحن في مصر يتحدث بعض بالعامية فتعودت آذاننا هذه اللغة ، واستساغت لهجتها ، فهي مسموع الجمهور في كل مكان ، وهي لذلك وثيقة الارتباط بحياتنا المصرية الصحيحة . فمتى شاهد المصرى مسرحية بالحوار العامى فإنه يستمع إلى اللغة التي استقرت في أعماق نفسه ، وتحببت إليه واستعذبت لها مسامعه ، فأما الفصحى فقلما نسمع بها حوارا ، وقلما نصطنعها لحديث ، ومن ثم فهي على الرغم منا غريبة على الآذان .

وليست كتابتنا للمسرحيات بالعامية إلا تقريرا لحالة واقعة تستند إلى المستوى الثقافي واللغوى عند الجمهور ، فالكاتب يسجل لغة الكلام المهيمنة في عصره ، وحين يشيع التعليم وتسمو

(١) في الأدب والنقد ١٥٦

درجة الثقافة ، تجرى على ألسنة الجماهير ألفاظ من لغة الكتابة، فيبدو ذلك واضحا في المسرحيات أيضا . وكلما اقتربت العامية من الفصحى كانت المسرحية صورة للتقارب . وها نحن أولاء نجد لغة الحديث تستمد الكثير من العبارات الفصيحة، وتذيعها بالاستعمال . فالعامية ربيبة الفصحى تلتبس منها الغذاء والنماء ، والراجح أنها ستتقابلان على قليل من الفوارق ، وربما كان غير بعيد ذلك اليوم الذى تسمى فيه لغة الكتابة ولغة الحديث لغة واحدة هى ملتقى العامية والفصحى ، ولا نحسب أننا بحاجة إلى أن نقيم برهانا على ما أسلفنا من تقارب اللغتين ، ولكننا نحسب أن نلفت القارئ المتابع لتاريخ الحركة الأدبية إلى عظم الفرق بين روايات أبى نضارة وروايات عثمان جلال ، وروايات أنطون يزبك ، فقد كتبت كلها بالعامية المصرية فى فترات من الزمن ، وهى مرآة للتطور اللغوى . وأنت إذا وازنت بينها وبين ما يكتب من المسرحيات العامية اليوم تجلى لك المدى فى اقتراب لغة الحديث من لغة الإنشاء ، ولانسى أن المسرح لبث فترة فى مطلع هذه النهضة تغذيه الروايات الفصيحة ، وتعليل ذلك أن النهضة التى أشرق بها عهد إسماعيل ، قامت على إحياء اللغة وبعث قديمها ونشر كتبها ، فتأثر المسرح بهذه الدعوة واتخذت هذا الطابع . وما كادت الحرب الماضية تشب نارها حتى قويت روح الوطنية ، وشاءت مصر أن تتوضح قوميتها فى المظاهر والصور ، فكان المسرح معبرا عن هذه الروح الجديدة بالمسرحيات العامية التى أقبل الناس عليها وفتنوا بها ؛ إذ تراءت فيها النفسية المصرية واللغة الشعبية شفاقة واضحة . وفى ذلك حجة تثبت أن المسرح لم يزل مقياسا لثقافة الشعب ورقية ؛ وصورة لآماله ورغباته ، وتعبيرا صادقا عن المجتمع الذى يعيش فيه وليس من حق أنصار الفصحى أن يتخوفوا من كتابة المسرحيات بلغة الشعب ، فإن ذلك لا يضر بالفصحى ولا يعوق خطاها ، فأمامها ميادين الأدب والثقافة شتى مترامية . وتلك هى الأزجال والأغاني تصابحنا وتماسينا بالعامية المحضة ، لم تقف عقبة فى سبيل الفصحى ولم تلحق بها أى ضرر ، ولتطمئن الفصحى إلى العامية وليدتها ورببتها التى تحرص دائما على الاتصال بأمرها الرئوم . ومهما يكن الأمر ، فإن فرض اتجاه لغوى على الكاتب المسرحى ضرب من التعسف والعنت ، وفيه مع ذلك حد من حرите فى اختيار أيى الوسائل للترجمة عما يريد الترجمة عنه من الأغراض ، وفى سلوكه أيسر السبل إلى قلوب الجماهير التى يكتب لها .. واللغة فى أول الأمر وآخره ماهى إلا أداة مجردة للتعبير .^(١)

(١) محمود تيمور . فن القصص ٧١ (طبعة الرغائب - القاهرة ١٩٤٥ م) .

ومن النقاد المعاصرين من يفرق بين لغة القصص نفسه ولغة الحوار بين أشخاص القصة ، والدكتور عبد القادر القط يرى أن الأسلوب العربي الصحيح يجب أن يلتزمه القصص في حين أنه يجوز استعمال العامية في لغة الحوار ، فهو يأخذ على محمود السعدني مؤلف « السماء السوداء » أن أسلوبه يجيء في بعض الأحيان خليطاً من العربية والعامية ، ويقول : « لسنا هنا نجادل في حق القصص في أن يستخدم العامية في بعض مواطن قصصه ، ولكننا نفرق بين ما يكون في القصة من حوار ، وما يكون فيها من حديث المؤلف نفسه . ولاشك أن القصص يجد نفسه مضطراً في كثير من الأحيان إلى استخدام الأسلوب العامي في الحوار حين تكون الشخصيات ذات طابع شعبي ، أو طريقة معهودة في الحديث تبعث في نفس القارئ صورة تلك الشخصيات قوية واضحة . وهو حق مشروع . ومنهج اتبعه القصصاؤون الأوربيون منذ زمن بعيد . أما حديث القصص نفسه فإننا نعتقد أنه ينبغي أن يجري على الأسلوب الأدبي السليم ، لأن ذلك يتيح للمؤلف أن يتحرر من ربة الشخصية التي يصورها ، فلا تظل تفرض نفسها عليه حتى حين تكف عن الكلام ، بل تدع له فرصة الحديث بطريقته الأدبية الخاصة .

وفي هذا الجانب يختلف كاتب القصة القصيرة عن كاتب المسرحية التي تخضع في كل أجزائها لطريقة الشخصيات في التفكير والكلام ، وشخصيته ينبغي أن تظهر جنباً إلى جنب مع شخصيات قصته لأنه هو الذي يرقب ويسجل ويحلل بما أوتي من ثقافة وحسّ دقيق وقدرة على التصوير لم تؤتها تلك الشخصيات ، وبخاصة في الأدب الواقعي الذي يختار موضوعاته من مستوى ثقافي واجتماعي خاص .

وهذا الاتجاه إلى الخلط بين العربية والعامية أوضح ما يكون عند يوسف إدريس الذي يمنح الشخصية القصصية حرية كاملة لتحدث من خلاله هو . وهذا الأسلوب يطبع القصة أحيانا بطابع « الرخص » الذي لا يتناسب مع جديتها وفنّها الأصيل : ويخلطها في ذهن القارئ بألوان أخرى من القصة القصيرة يلجأ أصحابها إلى هذا المزيج من العربية والعامية ، لأنهم لا يحسنون التعبير بأسلوب سليم^(١)

ويبدو من هذا الكلام أن صاحبه من أنصار الواقعية في حوار شخصيات القصة والمسرحية ، والهبوط بالجانب التعبيري إلى مستوى عقلية هذه الشخصيات وواقع لغتها في التعبير فهو ينقد

(١) في الأدب المعاصر ١٦٥ (دار مصر للطباعة - القاهرة ١٩٥٥ م) .

« عزيز أباظة » في مسرحيته الشعرية « غروب الأندلس » بأن الحوار فيها يجيء في كثير من الأحيان غير ممثل لطبيعة الشخصية المتكلمة ووضعها النفسي والاجتماعي « وأوضح ما يكون ذلك في شخصيات المسرحية من النساء اللاتي ينطقهن المؤلف بتعبيرات فيها من « الجزالة » والعنف وإيثار الغريب من الألفاظ والصور ما لا يتناسب مع طبيعتهن النسوية ، ولا شك أن ذلك - فضلا عما فيه من مخالفة للواقعية - يرهق الممثلة التي تقوم بمثل هذا الدور ، ويفرض عليها « رجولة » غير مقبولة ، استمع مثلا إلى قوله على لسان بثينة :

وحسبي أنت من كهف يقيني إذا ما هان من واق نصيبي
ولكن قد نذرت بأن حي ينص إليك أعناق الخطوب

وقوله :

غضبت فعقك البصر المروى كذاك تغين أحلام الغضاب
ستعرف حين تعركنا الليالي بمنسها الطحون مدى صوابي

وقوله :

..... لا أرى إلا هض تلك القيود والأصفاد

وأمثال هذه العبارات كثيرة في الرواية : وإذا جاز أن تتقلبها أحيانا على لسان « عائشة » الشخصية المكافحة القوية فإننا لانستسيغها على لسان بثينة التي يغلب عليها الطابع الأنثوي الرقيق .. ويبدو أن ثقافة المؤلف العربية تستبد به ، وتغلب عليه كثيرا من الغريب الذي يضطر إلى شرحه في مواطن عدة من هوامش المسرحية ، كقوله مثلا عن الشعب :

الظالمون غداؤهم من رشحه وغداؤه الآلام والأوجاع

وهو يفسر « رشحه » بأنه « ما يتحلب من أعصابه ، والمراد هو ما ينتجونه بقوة أعصابهم ، سواء كان ذلك في مزارعهم أو مصانعهم » . ولا ندرى لماذا أثر المؤلف هذه الكلمة على « كده » مثلا ؟ وكقوله :

أخى ، لست لي بأخ ، مالىذى أرابك بي ؟ عدوك الواغم

و«الواغم» هنا تعنى الحاقـد . وقوله :

فن تلمزين بهذا الهـذاء ؟ ومن غير رقطائك الجامشه ؟

ويفسر (الجامش) بأنه المتكلم بصوت خفى ، والمراد هنا الوقية . وقوله :

تدهدى رءوسكم كالكرين ويزحم منكم صريعا صريعا

وهو يؤثر دائما كلمة « الدفاع » على « السيل » ويستخدمها فى إسراف غريب .

ويرى الناقد أن ظروف المسرحية بوجه عام ؛ والمسرحية الشعرية بخاصة تقتضى أن يتجنب المؤلف هذا الغريب الذى يحتاج إلى الشرح^(١) . فشاهد المسرحية لايملك من الوقت مايعينه على تدبر الكلمات الغامضة أو الأساليب المعقدة . وطبيعة المسرحية بما فيها من تركيز يقتضى أن يكون الحوار سريعا حيا ذا ألفاظ موحية ، يدركها السامع فى سهولة ويسر . والمسرحية الشعرية أشد حاجة إلى مثل هذا الحوار ، ليعطى على المفارقة التى لابد أن تقوم بين الحديث الشعرى وحديث الشخصيات فى حياتها العادية . وقد تكون كلمة « الرشح » مثلا أكثر إحاطة بمعانى الجهد والتعب بمعناها المعجمى ولكن كلمة « الكد » أو « الكدح » أكثر حياة وتأثيرا فى نفس السامع . لأنها لفظة قد ارتبطت لديه بمشكلات ومعان خاصة يعانيتها أو يشاهدها كل يوم فى الحياة^(٢) .

وفى وجه الدكتور محمد مندور لتوفيق الحكيم من النقد فيما يكتب من قصص فى لغة قصصه أو مسرحياته ، يشرح أثر العناية باللغة فى تقويم العمل الأدبى بعد أن رأى إهمال الحكيم هذا الجانب فى قصصه ومسرحياته ، فيقول : « ولقد حاول كاتبنا الذكى أن يرى فى بنائه لموضوعه وتصريفه للحوار أسلوبه الخاص ، ولكننا نلاحظ ماسبق أن أوضحناه ، وأن بنائه لقصصه

(١) قد يكون من الممكن القول بأن مثل هذه التراكيب أو الألفاظ لاتعد من الغريب الذى لا يحتاج إلى شرح بالنسبة إلى عصر المسرحية وشخصياتها ، فلا تقاس لغة المسرحية بلغة عصرنا هذا ؛ وإنما تقاس بلغة عصرها . حتى يمكن تطبيق الواقعية عليها ، لأن المراد بالواقعية واقعية عصرها وحوادثها وأشخاصها . ويبقى الخلاف بعد ذلك فىن يراعى المؤلف المسرحى واقعيتهم : أم الذين تتحدث عنهم المسرحية ؟ أم الذين تتحدث إليهم ، وهو موضوع جدير بالدرس . والظاهر من كلام المؤلف أنه ينصب على جانب الممثلين أو المشاهدين فى عصرنا .

(٢) فى الأدب المعاصر ١٥٧

ومسرحياته رائده دائماً الفكر ، والحياة لسوء الحظ أشد نقورا من أن تنطوى تحت خط من خطوط العقل ، والشخصية الروائية مهما آمنا بالجبر الداخلى ، لابد ممزقة فى الحياة كل منهج مرسوم ؛ أو لا ترى إلى كاتب كدستويفسكى كيف تتدفق بعض رواياته - العبيط مثلا - كما يتدفق سيل الحياة لا يحده شاطئ ولا يسجنه مهد ؟ ! .. والحكيم كرجل تفكير لم يعد يرى للصورة جمالا يعتد به . فاللغة عنده « أداة يسيرة لنقل الأفكار النبيلة » . والأسلوب عنده هو روح الكاتب وشخصيته ومنهجه فى التأليف . وهذا حق ، ولكنه ليس كل الحق ، فهناك أيضا فن العبارة ، وما ينبغى أن تدفعنا ثورتنا المشروعة على أدب اللفظ الذى أفسد حياتنا الروحية قرونا طويلة إلى تحطيم ذلك الفن . والسجع والتكلف الأجوف كما عهدناها لا يقدران فى المبدأ العام الذى تنهض على أساسه جميع الفنون ، وأعنى به فن الأداء ، ونحن لا نقول كما قال مذهب من المذاهب الحديثة : إن اللغة كمقاطع الرخام يصاغ منها الأدب ، كما تنحت التماثيل ولكننا نؤمن ، ويجب أن نؤمن ، أن الكثير من الأفكار الرائعة والأحاسيس تفقد من جمالها ، إن لم تفقده كله ، إذا عريت عن جمال الصورة . بل إن التفكير والإحساس كثيرا ما يضيعان إذا عجزنا عن إسكانها اللفظ الدال . وكمن كاتب يحدثنا عن موضع الصعوبة فى الخلق الفنى الإنسانى ، فيجده فى الاحتيال على الفكر أو الاحساس حتى يطمئن إلى اللفظ ، وليس من شك فى أن سر الخلود فى الكثير من عيون الأدب يرجع جانب كبير منه إلى خصائص الصياغة . ولا أدل على صحة ما نقول من استحالة ترجمة الشعر الخالص ^(١) .



ونعتقد أن فيما أوردنا من اتجاهات الأدباء والنقاد كفاية لبيان الرأيين وتوضيحهما ، وخلاصة أحد الرأيين : أن جمال اللغة متم للجمال الفكرة فى المسرحية والقصة باعتبار كل منهما لونا من ألوان الفن الجميل الذى ينهض على هاتين الدعامتين معا . وخلاصة الرأى الآخر : الاهتمام بالواقعية وتصويرها . أى أن تكون لغة القصة أو المسرحية صورة للغة الجارية فى الحياة ؛ وأن تنطق بشخوص القصة أو المسرحية بما تنطق به فى حياتها ، وفى مثل مواقفها ، ويرى أصحاب هذا الرأى أن ذلك أدل على الصدق فى التأليف ، والصدق فى التصوير ولا تزال المعركة دائرة الرّحا بين الفريقين .

(١) فى الميزان الجديد ٤٣ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٤) .

غير أن هناك اعتباراً على جانب من الأهمية ، ذلك هو حركة التجميع العربي التي بذلت لها الأمة وماتزال تبذل من أرواحها ودمائها ، وعدت الوحدة القومية أول أهداف العرب التي ينبغي الحصول عليها مهما غلا الثمن ، ووحدة اللغة في طليعة مقدمات تلك الوحدة ومقوماتها ، لتكون وسيلة لتوحيد الأفكار والمشاعر . وهذا العامل الجديد يقتضى السمو على العاميات المتفرقة ، والعمل على النهوض باللغة في المسرحية والقصة ، وقد لاحظ محمد زكي عبد القادر - في بعض ماكتب نحو النور - إسراف مؤلفي القصص والمسرحيات في استعمال العاميات ، فقال : ترى هل يصعب علينا أن نرجع بعض الشيء عن هذا الإسراف العام في استخدام العامية في المسرح والسينما والقصص ؟ أرجو من المهتمين بهذه الفنون والعاملين في حقلها أن يتدبروا الأمر في روية وإنعام نظر . وأن يضعوا في الاعتبار قيام الدولة الاتحادية الكبرى ، وما نأمل من زيادة في التقارب والاندماج بين الشعوب العربية ، لا في الأقطار الثلاثة - مصر وسوريا والعراق التي تتألف منها الدولة الاتحادية الآن ، ولكن في سائر الأقطار العربية التي نرجو أن تنضم ذات يوم في وحدة كبرى ، فاللغة بعض الروابط الأساسية العميقة التأثير في كيان الواحدة ، والآداب والفنون وسيلة ناجحة لتأييدها .

فكيف يكون الحال والمسرح والسينما تغطي عليهما اللغة العامية المحلية التي لا تفهم بوضوح كاف في أكثر الأقطار العربية ؟ وحتى إذا فهمت فإنها لا تبلغ التأثير المطلوب . وقد تكون الحركات والإشارات مما يساعد على فهم المواقف المضحكة . لكننا نرجو من المسرح والسينما لونا آخر من الجدد ، وخاصة في مراحل طويلة قادمة من حياة الأمة العربية ، فهل تصلح اللغة العامية لأداء هذا الدور ؟ وهل مما يركى فكرة الوحدة استخدام هذه اللغة المختلفة اللهجات من قطر إلى قطر ؟ أم أن تركيتها أقرب باستخدام اللغة الفصحى الموحدة في كل الأقطار ؟ .

أليس من الأفضل وتوفيقاً بين الحاجات المحلية والحاجات الاتحادية أن تستخدم اللغة العامية في الأفلام والمسرحيات المحلية الطابع ، وأن تكون الفصحى لغة الأعمال الفنية ذات المستوى العربي العام .

وقد عرض الكاتب لهذا الموضوع مرة أخرى ، فأشار إلى الصراع بين العامية والفصحى ، وانتهائنا إلى ما يشبه الإقرار للعامية في المسرح والسينما وشرح خطورة ذلك ، مع تقدم التعليم وتقريبه بين العامية والفصحى ، كما أشار إلى لغة الصحافة وتأثيرها في لغة الأدب ، وقد أراد

أن يزيد مسألة الفصحى والعامية بيانا ، فذكر أن المعركة بينهما قديمة ، ولكنها انتهت في السنوات الأخيرة إلى ما يشبه الإقرار للعامية في المسرح والسينما ، فقلما تجد مسرحية أو فيلما إلا ولغته عامية ، حتى المسرح المدرسى والمسرح الجامعى - وكلاهما قصد به بين ما قصد التعويد على الفصحى وحسن التعبير بها - أصابتها العدوى ، فأصبحت اللغة الغالبة عليهما هى العامية .

والحجة الكبرى لأنصار الفصحى ، أن اللغة رابطة لا يمكن إنكار أهميتها للتقريب بين الشعوب العربية ، ثم إن الأدب الخالد هو أدب اللغة الفصحى وماعداه لا يمكن أن يكتب له البقاء ، حتى لو كان مستحقا له ، لأن العامية ليست لغة صالحة للبقاء ، ولأن لهجتها تتغير من جيل إلى جيل ، ومن قطر إلى قطر .

والمسألة الآن يجب أن ننظر إليها من زاوية أخرى . فانتشار التعليم يقرب ما بين الفصحى والعامية . وجهد قليل من أصحاب الفنون والآداب للاقتراب بلغة التعبير من الفصحى ، مع جهد قليل من الجمهور للتعود عليها ، كفيل بأن ينشئ لدينا لغة وسطا تصلح للمسرح والسينما ، وتكسب من العامية مرونتها ، ومن الفصحى جمالها ودقتها ؛ ويمكن أن تفهم في كافة الأقطار العربية ، وبذلك تظل صلة اللغة بينها تيارا لا ينقطع ، بل يزداد مع الأيام قوة وتأثيرا .

بقيت لغة الكتابة ، وهى نوعان : الكتابة الصحفية ، والكتابة الأدبية وهنا أرجو ألا تطغى إحداها على الأخرى ، فتضيع المعالم بينهما . ومن سوء الحظ أن الصحافة أثرت على لغة الأدب تأثيرا شديدا ، وهو ما يجب أن نتنبه إليه ، فلا بد أن يظل التعبير الأدبى فى جماله ودقته وروعته وألا تلحقه العجلة التى هى طابع الكتابة الصحفية .

ومهما يكن رأى القائل بأن تأثر الأدب بلغة الصحافة أدى إلى سهولته وانتشاره ، فإن هناك حقيقة لا ينبغى أن تبرح أذهانتنا ، وهى أن لغة الأدب أعمق تأثيرا ، وأكثر امتزاجا بالنفس ، ومن ثم أشد لصوقا بالعقل والقلب ، كما أن هناك حقيقة لا ينبغى أن تبرح فى أذهانتنا أيضا هى أن الأدب العربى لابد أن يخرج من النطاق المحلى إلى النطاق العالمى ، ومن المؤكد أن لغته المتأثرة بالعجلة الصحفية لا تكفل له بلوغ هذه الغاية على الصورة التى نريدها .

الأدب الشعبي

وقد برزت في أيامنا عناية بذلك اللون من الأدب الذى يسود في البيئات الشعبية ، والذى يسمى « الأدب الشعبي » . وهو أدب لا يقتصر إنشاده وتأليفه على عامة الناس دون غيرهم من طبقات المتعلمين الذين يعرفون الفصحى ويقتدرون على التعبير بها . فقد أنشأه الأولون ، وأودعوه أفكارهم وتأملاتهم وحملوه عواطفهم وانفعالاتهم ومشاعرهم بلغتهم التى يصطنعونها في محاوراتهم وحياتهم اليومية ، وهى اللغة العامية المألوفة عندهم ، فكان من هذا الأدب الشعبي أغانيهم وأزجالهم وقصصهم وأمثالهم .

واصطنع الآخرون هذا الأدب باللغة نفسها مجارة للأولين ، وجنوحا إلى اليسر والسهولة في الصياغة والأداء ، وتقربا إلى طبقات الشعب التى يلذ لها هذا الأدب القريب إلى إدراكها ، المحبب إلى نفوسها ، إذ رأوه أقرب إلى الأسماع ، وأكثر تأثيرا في النفوس ، وأوسع مدى في الذبوع والانتشار في وسائل الإذاعة والنشر على ألسنة المغنين والمطربين . حتى إن بعض الشعراء المشهود لهم بالبراعة والإتقان في ميدان الشعر الفصيح حلاهم أن يكون لهم في الميدان أثر ، حتى يحس بفنيتهم وعبقريتهم عامة الشعب ، أو حتى لايقف الاعتراف بهم عند طبقة الخاصة الذين يتذوقون الفن الأدبي الجيد في معناه الممتاز في عبارته . وهذا الشاعر الكبير أحمد شوقي الذى كان يلقب أمير الشعراء ، أجاز لنفسه أن يرسل شاعريته في هذا الميدان - ميدان الأدب الشعبي - فألف بلغة العامة أدبا وشعرا ترم به المغنون ، وردده وراءهم المرددون .

ولا شك في أن كثيرا من نماذج الأدب الشعبي يحمل طاقة ممتازة من الأحاسيس والعواطف والأفكار لا تقل عظمة ولا إبداعا ولا تأثيرا في القلوب والعقول عن الأفكار والعواطف التى تحملها الأدب الفصيح ، وذلك أن الاهتمام إلى المعاني المبتدعة ليس وقفا على طبقة من الناس دون طبقة . وقد روى ضياء الدين بن الأثير كثيرا من الأعاجيب التى سمعها من عوام الناس ، وهى تشهد بأن في مستطاع العامة مافى مستطاع الخاصة من الإتيان بالمعاني النادرة . ومن ذلك : أنه كان يسير في صحبة رجل بدوى فسأله عن مسافة بين تدمر وأراك فقال البدوى : « إذا خرج سرحاها تلاقيا » : وسأله ليلة عن الصبح ليرتحلا عن موضعها ، فقال « قد ظهر الصبح إلا أنه لم يملك الإنسان بصره » ! وسمع من بعض الأحاييس الذين لا يستطيعون تقويم صيغ الألفاظ ، فضلا عما وراء ذلك ، وكان قد رأى صبيا في يده طاقة ريحان ، فقال : (هذه طاقة آس تحمل طاقة ريحان) ! وسأل ابن الأثير رجلا من العوام عن زيارة بعض أصدقائه ، فقال : « ظلام الليل يهدينى إلى باب من أودّه ، وضوء النهار يضلّ بى عن

باب من لا أودّه . ! ورأى ثلاثة من المقاتلين صدق منهم اثنان وتلكاً واحد ، فقيل له في ذلك ، فقال : « الموت طعام لا تجشه المعدة » ! . وسمع امرأة توفى لها ولد ، وهو بكرها ، فقالت : « كيف لا أحزن لذهابه ، وهو أول درهم في الكيس ؟ » .

وروى عن ابن الحشّاب البغدادي ، وكان إماماً في علم العربية ، أنه كان كثيراً ما يقف على حلق القصص والمشعبدین ، فإذا أتاه طلبة العلم لا يجدونه في أكثر أوقاته إلا هناك ، فلم على ذلك ، وقيل به : أنت إمام الناس في العلم وما الذي يبعثك على الوقوف بهذه المواقف الرذيلة ؟ فقال لو علمت ما أعلم لما لمت ! ولطالما استفتت من هؤلاء الجهال فوائد كثيرة تجرى في ضمن هديانهم معان غريبة لطيفة ، ولو أردت أنا أو غيري أن نأتي بمثلها لما استطعنا ذلك^(١) ! إذن لا تقتصر المعاني الجياد على طبقة من الناس دون طبقة ، ولا ينفرد بها الخاصة دون العامة ، وعلى هذا لم تكن المعاني في الأدب الشعبي موضع إنكار من حيث صوابها أو جدتها وابتكارها ، وإنما كانت اللغة العامية التي هي لغة هذا الأدب هي موضع ذلك التردد ، إذ كان لها في هذا المجال أنصار يدافعون عنها بصفة خاصة ، وعن الأدب الشعبي بصفة عامة .

فقد رأينا من النقاد من يرى الآداب الشعبية التقليدية تتلاقى في قسمات أربع رئيسية ، وتمتاز بها على آداب الفصحيات ، وتلك هي : العراقة ، والواقعية ، والجماعية ، والتداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية^(٢) ...

ويذهب العالم الفولكلوري « سير جيمس فريزر » إلى أن الآداب الشعبية في عراقها تؤاخي السحر الذي كان هو والأسطورة كلا واحدا . فكان السحر يؤدي بلغة أسطورية - أي أدبية - « ثم ما لبثت طقوسه أن انفصلت عن الأساطير بحيث أصبحنا نلتبس معرفتها من الأساطير الموجودة بين أيدينا » ...

والآداب الشعبية لعراقها تحفظ لنا ذخيرة وافية نستطيع بدراستها أن نعرف الحياة الذهنية والروحية لأسلافنا الأقدمين ، وكذلك نستطيع بواسطتها أن نضبط التاريخ الاجتماعي لهذه المراحل الأولى من المجتمع البشري .. ثم إن الأدب الشعبي ثمرة الضرورة ، لم ينشأ - على عكس الظن الشائع - في فراغ من العمل ، ولم تتجه كثرته إلى

(١) المثل السائر ١ / ١٠٥ .

(٢) أحمد رشدي صالح : الأدب الشعبي ١٠ (الطبعة الثانية - القاهرة ١٩٥٥) .

إرضاء ما يخلقه الفراغ من مطالب استمتاعية ، وإنما نشأ الأدب الشعبي ليكفى ضرورة العمل والعلاقات الاجتماعية والحاجة الروحية النفسية بإزاء الطبيعة . ومؤدى صدوره عن الضرورة انطباعه بالواقعية على نحو منطقي غير مصطنع ولا متكلف .

وتفسير الجماعية في العمل الأدبي الشعبي أنه مجهول المؤلف ، لا لأن دور الفرد في إنشائه معدوم ، ولا لأن العامة اصططحوا على أن ينكروا على الفرد حقه في أن ينسب إلى نفسه ما يبدع ، بل لأن العمل الأدبي الشعبي يستوى أثرا فنيا بتوافق ذوق الجماعة ، وجريا على عرفهم من حيث موضعه وشكله ، ولأنه لا يتخذ شكله النهائي قبلما يصل إلى جمهوره ، شأن أدب المطبعة وأدب الفصحى عامة ، بل يتم له الشكل الأخير خلال الاستعمال والتداول .

ثم إن وسيلة إذاعته ، وهي النقل الشفاهي ، لا تلزمه حدودا جامدة بحيث يكون من المستطاع أن يضاف إليه أو يحذف منه أو يعاد ترتيب عناصره أثناء انتقاله من مواطن أدبي إلى آخر ، وفي هذا كله يختلف الأدب التقليدي عن الأدب الخاص ، إذ أنك تلقي الأدب الخاص بوصفك ناقدًا أو دارسًا أو محبا للأدب ، وليس لك أن تدخل عليه مالميس منه ، فهو أدب معروف المؤلف محدود القلب ، فإذا نسبت إلى نفسك شيئًا منه عدّ ذلك سرقة أدبية ، أي أن له قدرًا من صفات الشيء المملوك ، ولذلك تجد قوانين تحافظ على حق أديب الفصحى فيه . في حين أن الآداب الشعبية التقليدية ملك شائع للكافة ، يسوونه على مألوفهم ، لأنه في الواقع من صنعهم عامة ، ثم إن الآداب الشعبية تتصل أعق الاتصال بالمعارف من تطبيب وزراعة وقواعد مهنية وحرفية ومن سلوك اجتماعي ، وتتصل بالمعتقدات الشعبية كالدين الشعبي ، وتتصل بفنون الغناء والرقص والتثيل ، فتلك الفروع جميعا لا تتم إلا بأداء عمل أدبي ، وكل عمل أدبي تقليدي لا يستقل بنفسه عنها مباشرة ، أو لا يستغنى عن الإشارة إليها^(١)

تلك أم الوجوه التي يدافع بها أنصار الأدب الشعبي ، الذي أصبح أدبا له كيانه ، يدرس دراسة علمية بالوسائل والمناهج التي تدرس بها آداب الفصحى ، حتى كان لهذه الدراسة كرسى للأستاذية في كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وأدخل تدريس الأدب الشعبي مقررا أساسيا في جامعة الأزهر ، إلى جانب الدراسات الجامعية والرسائل والبحوث التي تقدم بها الباحثون للحصول على الدرجات العلمية الجامعية ، وظهرت في الأدب الشعبي كتب مستقلة في مقدمتها

(١) انظر المصدر السابق : الصفحات ١١ و١٢ و١٥ .

كتاب « الأدب الشعبي » الذى ألفه أحمد رشدى صالح ، وقد اقتبسنا منه وجوه الدفاع السابقة عن الأدب الشعبي .

وقد تكلم الأستاذ الشايب عن لغة التعبير ، فذكر أننا أصبحنا نرى لغتين إحداهما لغة فصيحة ممتازة يقصد إليها الخاصة حين يتناولون الشؤون الهامة خطابة أو حوارا أو مراسلة أو تأليفا ، والثانية لغة عامية هى لغة السواد الأعظم من هذه الشعوب المستعربة ، ولغة الخاصة حين يرجعون إلى الحياة الاجتماعية العادية بين الناس . وأشار إلى أن أدب الفصحى هو الأدب الرسمى ، وهو الذى ندرسه فى مراجعه المقررة ، ونحمل الطلاب على تأثره أو الانتفاع به ، ونزودهم بالوسائل العلمية التى تعينهم على فهمه وتدوقه ، وعلى الإنشاء الأدبى الصحيح .

أما اللغة العامية ، فهى لغة الحياة العامة والتعاون الاجتماعى اللازم لسير الحياة السريعة ، ونظامها المطرد الشامل ، وذلك لسهولة شيوعتها ... ورأى الأستاذ الشايب مع ذلك أن اللغة العامية لا تعد لغة رسمية ، ولا يعد أدبها أدبا رسميا يدرس على أنه مقرر يحتذيه المتعلمون ، وذلك لسببين اثنين :

أحدهما : شيوع الخطأ اللفظى ، والخروج على قوانين النحو والتصريف، وعدم التحرج فى قبول كل دخيل أو أعجمى من الألفاظ والتراكيب ، حتى هجر فيها النحو العربى ، وخضعت العبارات لصور أجنبية فى تأليف الجمل وتكوين الأساليب .

والسبب الآخر : ماغلب على معانيها من التفاهة والعرف ، فأغلبها أوامر ونواه وأخبار عادية تتصل بالحياة الجارية ، وتكرر كل وقت وكل يوم مما لا يستحق درسا أو تقييدا . والأدب يجب أن يجمع بين أمرين : صحة اللفظ وقيمة المعنى أو سموه ، حتى يستحق أن يسمع أو يقرأ فى كتاب .

« وليس معنى هذا خلو العامية من الألفاظ الصحيحة أو المعانى القيمة ، كلا ، فاللغة العامية هى الفصحى طرأت عليها أخطاء ، ودخلت عليها تراكيب لم تستطع أن تمحو صوابها كله ، وكذلك نجد فيها فنونا أدبية من النثر والنظم - كالجدل والحكم والأمثال والأغاني والمواويل والأزجال - تجعلها معرضا لكثير من المعانى والموضوعات الأدبية القيمة ، ولكنها من الأدب الشعبى على أية حال . ولسنا بذلك ننكر قيمة هذا الأدب فى جماله وتصويره حياة الشعوب ، لذلك قامت له دراسات خاصة تقابل دراسات الأدب الفصيح .»

« أما اللغة الفصحى التى لم تشوه بهذه الأخطاء اللفظية ، فهى لغة الأدب الرسمى يعتمد عليها الكاتب حين يريد التعبير عن الأفكار أو تصوير الشعور ، أو تأليف المسائل والآراء

العملية ؛ إذ كانت الفن الكلامي الذي يؤدي ما في النفوس من ثمرات العقول ونوازع الانفعال والميول ، فإذا حاولنا الظفر بئال للأدب بحثنا عنه في المؤلفات المدونة باللغة الصحيحة منها يكن نوع هذا الأدب خاصاً أو عاماً^(١) .

ويبدو أن هذه الموازنة مع مافيه من تقدير للأدب الشعبي ، وإشارة إلى طبيعته وذيوعه ، لم يرض عنها أحمد رشدي صالح ، فذكر مآقره ابن خلدون من أن جمهرة المشتغلين بالأدب على أيامه كانوا ينكرون العاميات لنبوها عن قواعد النحو والصرف « وينكرون آدابها ، لأن معانيها عادية لا ابتذاع فيها ، وذلك في قوله : « والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العصر وخصوصاً علم اللسان ، يستنكر هذه الفنون التي لهم إذا سمعها ، ويمج نظمهم إذا أنشد ، ويعتقد أن ذوقه إنما نباعثها لاستهجانها ، وفقدان الإعراب منها »^(٢) .

ويعلق أحمد رشدي صالح على ذلك بقوله « إن هذا الذي يقوله منتحلو علوم اللسان منذ نيف وخمسة عشر عاماً لم يزل يجري على ألسنة أتباع الأدب الرسمي ، ولم يزل يردده أساتذة جامعيون يتصدرون لتدريس الأدب فيما يفرض أن يكون منارة للعلم ، وملتقى لنتائج تطوراتها ، فالأستاذ أحمد الشايب أستاذ الأدب بجامعة القاهرة سابقاً يقول إن العامية ليست لغة رسمية ، ولا يعد أدبها أدباً رسمياً يدرس على أنه مثال يحتذى المتعلمون ، وذلك لسببين : أحدهما شيوع الخطأ اللفظي ، والخروج على قواعد النحو ، وثانيها ماغلب على معانيها من التفاهة والعرف ، فأغلبها أوامر ونواه وأخبار عادية تتصل بالحياة الجارية ، وتكرر كل يوم وكل وقت مما لا يستحق درسا أو تقييدا ، والأدب يجب أن يجمع بين أمرين : صحة اللفظ ، وقيمة المعنى أو سموه ، حتى يستطيع أن يسمع أو يقرأ في كتاب » .

ثم يقول : إن الأستاذ الشايب هنا يردد آراء اللغويين المتعصبين لما يسمونه اللغة الرسمية والأدب الرسمي ، وآراؤه لا تخرج عن ثلاثة : فالأدب العامي ليس أدباً رسمياً ، ومن ثم ينبغي ألا يحتذى المتعلمون ، وهو أدب الحياة الجارية المتكررة فلا يستأهل الدرس والاحتذاء ، وأخيراً فالعامية موسومة بالخطأ النحوي الشائع وتفاهة المعنى ، فلا يصح أن تعتبر أسلوباً فنياً ، لأن الأدب عنده يجب أن يضم إلى صحة اللفظ سمو المعنى .

وأما الرأي الأول فصدره تقرير حقيقة واقعة ، ولكنها مؤسفة . وتلك أن أدبنا الشعبي لا

(١) الأسلوب : للأستاذ أحمد الشايب ١٢ (الطبعة الرابعة - القاهرة ١٩٥٦ م) .

(٢) صفحة ٦٦٥ من الجزء الأول من كتاب العبر (طبعة القاهرة - ١٣٢٩ هـ) .

مكان له في الاعتبار الرسمي ، وليس يضيره في شيء أن يجرمه الأساتذة الرسميون ما يستأهل من مكان في برامج الدراسة ، بل لقد كان تقرير تلك الحقيقة أدعى إلى إثارة الاهتمام بأدب جمهرة المصريين منه إلى إنكار ذلك الأدب ، وأما أن المتعلمين لا يحتذونه ، أو أنه يجدر بهم ألا يحتذوه ، فلا صلة بين هذا وبين كونه أدبا .

فسواء احتذاه النفر المتعلمون وباركه دارسو الأدب الرسميون أو صدّوا عنه وحذروا منه ، فهو موجود وجودهم وموجود قبلهم وبعدهم ، وله جمهوره الغفير الذي يتذوقه وينفعل به ويحرص عليه ، ولا يسمع بآراء هؤلاء اللغويين^(١)

وأما الرأيان الثاني والثالث ، فيدلان على أن الأستاذ الشايب خانة التوفيق في فهم ماهية الأدب ، فليس المفروض أن يستحدث الأدب حدثا لا يجري كل يوم حتى يستحق الدرس ، بل الأدب تعبير عن النفس الفردية والعامة ، تذهب بعض فروعها في الواقعية إلى الحد الذي يسخط الأستاذ الشايب ، ويغرق بعضها في التنميق وتزويق المعنى إلى الحد الذي يرضيه ، وتجري فروع أخرى لا على الواقعية ولا على الخيال ؛ وإنما تغرق في الرمز والتعقيد إلى الحد الذي لا نعرف هل يسخط الأستاذ الشايب أم يرضيه ، ثم إن حال الأسلوب وسمو المعنى أمران نسيان . قد يقرأ الأستاذ الشايب شعرا عن ضرب الرقاب وكسر جماجم الأعداء ، والتفاخر بما لم يحدث وما لا يحدث ، ووصف الصور البدوية الفقيرة ، ومع ذلك له أن يعتبر ذلك الشعر جميل الأسلوب سامى المعنى ، ولنا ألا نراه كذلك ، وللعمامة أن ينبو ذوقهم عنه .

ولكن كيف له أو كيف لنا أن نسمع موالا أو زجلا أو قصة شعبية فننكرها كأدب ، ونحكم فيها ذوقنا الخاص ، وتتعسف فنسقط من حسابنا أنها أدب جميل الأسلوب والمعنى عند جمهوره ؟ .. والخطأ الذي يقترفه الأستاذ الشايب ونفر من مدرسي الأدب بالجامعة هو أنهم يعتمدون آراء اللغويين الجامدة من ناحية ، ويكتفون بآراء النقاد المدرسين من أمثال لاسال أبر كرومبي الذي أخذ عنه الأستاذ الشايب حينما أراد أن يأخذ عن علماء النقد في الغرب ، ولعل الأستاذ الشايب يدرى أن أبر كرومبي رائج في جامعة القاهرة أكثر منه في أية جامعة أخرى ، إن كان معروفا في غير لندن والقاهرة ، وأنه على أية حال لا يمثل صفوة النقد الإنجليز ، حتى أولئك النقاد ذوى النزعات المتحجرة !

(١) سبق أن أشرنا إلى اعتراف الجامعات بهذا الأدب الشعبي ، وإدخاله في برامج الدراسات الأدبية في كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وكذلك في برامج كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر بعد تطويرها .

« وعندنا أن هذه النظرة ليست من علم النقد في شيء ، فتبرير النقد أنه علم يعتمد تطور الأدب ونسبته ، ويعتبره كائنا حيا يقاس كل نوع منه بالمقاييس المنطقية معه وبالنسبة إليه وسطه وإطاره الحضارى والاجتماعى ، فلا يجوز أن تفرض مفهوم اللغة الفصحى وأصول أدبها على العامية إلا إذا أردنا الاسترشاد ، والاسترشاد العام وحده . ولا يجوز لنا أن تنبذ أدبا عاميا لأنه لم يتسق على أنماط نحو الفصحى . وليس من حقنا أن نهدر أدب جماعة بشرية لأنه لم يجر على مألوف أدبنا الخاص ، وإنما غاية عملنا كتنقاد أو دارسى أدب أن نتلقاه حقيقة قائمة وندرسه . ولكن الأمر أبعد من النهى عن نبذ الأدب العامى ، وأبعد عن فضح التحجر ، إنه يتصل بمفهوم البلاغة عامة .. ماهو ؟ وكيف نستهديه في غير أدب الفصحى ؟ .

ويعجب أحمد رشدى صالح برأى ابن خلدون في إنكار المشتغلين بعلوم اللسان لهذا الأدب العامى الذى يرجعه ابن خلدون إلى فقدان الملكة في لغتهم فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له طبعه وذوقه بيلاعتها إذا كان سليما من الآفات في فطرته ونظره ، وإلا فالإعراب لادمخل له في البلاغة وإنما البلاغة : مطابقة الكلام للمقصود ولتقتضى الحال من الوجود سواء كان الرفع دالا على الفاعل ، والنصب دالا على المفعول ، أو بالعكس ، وإنما يدل على ذلك قرائن الكلام كما هو في لغتهم هذه ، فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة ، فإذا عرف اصطلاح في ملكة واشتهر صحت الدلالة ، وإذا تطابقت الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة ، ولا عبرة بقوانين النحاة في ذلك^(١) .

والحقيقة أن هذا الرأى الذى نادى به الأستاذ الشايب من عدم الاعتراف بالأدب الشعبى بضعف لغته وعاميتها ، ليس رأى الأستاذ الشايب وحده ، بل هو رأى جمهرة كبيرة من النقاد ترى أن السماح لمثل هذا الأدب بالشيوع والعناية به في الدراسة إنما يكون على حساب اللغة الفصحى وعلى حساب أدبها الذى ينبغى أن تتجه إليه الأنظار وتتوجه العناية ، ويرون أن يقتصر المجال في هذه الناحية على أدب الفصحى ، وذلك لغايات وطنية وقومية ، تهدف إلى وحدة اللسان التى تجمع أبناء العروبة التى فرقها العاميات ، وعشت بها الإقليميات ، ووحدة اللسان من أولى المقومات التى يعتد بها في اعتبار الأمم والجماعات .

بل كان منهم من تنكر للعامية في الأغاني الشعبية ، ورأى فيها عاملا من عوامل التخلف ، وسببا من أهم أسباب الفرقة والمباعدة بين أبناء الأمة ، وفي هذا يقول على محمد البحراوى : « إن

(١) كتاب العمر ١ / ٦٣٧ وانظر (الأدب الشعبى) ٢٠ و ٢١ و ٢٢ .

أول ما يجب أن توجه إليه عناية الحياة الأدبية الآن هو العمل على ترقية الأغاني المصرية ، بل العربية ، فى اللفظ وفى المعنى ، فى الأسلوب وفى الروح ، وأن تحبب اللغة السليمة السهلة إلى الجماهير ، فحسبنا المرحلة الشاقة التى قطعناها فى النظم بالعامية ، وإذا لم يكن الوقت الذى نفرع فيه إلى اللغة السليمة تخلصا من هذا الإسفاف المضطرب قد حان ، فإن العامية لابد أن تطغى إذا أصبحت وحدها لغة الفن ^(١) .

التكرار فى شعر المجددين

وفى هذا المجال يجب الإشارة إلى ظاهرة من الظواهر التى برزت فى الشعر المعاصر، وتلك هى ظاهرة التكرار فى أسلوب التعبير الشعرى، ولقد لفتت هذه الظواهر كثيرا من المطلعين على الشعر العربى الحديث المكتوب ، ولا سيما ذلك الشعر الموصوف بأنه شعر جديد ، والذى كثرت فى كتابته النقط ، حتى لتكاد القصيدة يكون نصفها نقطا ، حتى لقد سمى بعض النقاد الشعر الجديد « شعر النقط » ! . ولا أفهم لهذه النقط فى الشعر المكتوب معنى تدل عليه أمام تلك الكثرة التى قضت على كل معنى يمكن أن يستفاد منها ، فقد جرى المعاصرون على استعمال تلك النقط فى الدلالة على تتابع المعطوفات وكثرتها ، فاستغنوا بها عن كلمات كثيرة لا يتعلق بها الغرض ، وتلك فائدة ، ولكن أن تترادف تلك النقط حتى تكون نصف القصائد ونصف الدواوين فىكون السطر الذى يمثل بيتا كلمة واحدة أو كلمتين ثم نقطا لا يدركها الحصر ، فلا نجد لذلك معنى إلا الإسراف ، ومحاولة تسويد الأوراق مخافة أن تخرج بيضاء من غير سوء .

وربما كانت ظاهرة تكرار الألفاظ والجلل أخف وقعا من ظاهرة النقط ، إذ التكرار أسلوب معروف فى البلاغة العربية وفى المثل الأدبية الرفيعة التى استعملته استعمالا جيدا فى مواضع يحمد فيها ، لأنه يحقق فائدة لا تتحقق بسواه فى تلك المواضع ^(٢) .

ولعل أحدا من النقاد لم يكتب فى تلك الظاهرة - ظاهرة التكرار فى الشعر الحديث -

(١) إلمامة ونظرة فى الأغاني المصرية بقلم على محمد البجراوى (أغاني أبى شادى) س ١٤٣ .

(٢) عنى البلاغيون المتقدمون بذكر التكرار ، وعدوه فنا من فنون البلاغة ، وذكروا ما يحققه التكرار من فوائد لا تتحقق بغيره ، واقرأ على سبيل المثال البحث الذى كتبه ضياء الدين ابن الاثير فى صفحة ٥ إلى ٤٤ من القسم الثالث من كتاب المثل السائر بتحقيقنا مع الدكتور الحوفى رحمه الله (الطبعة الثانية .. دار الرفاعى بالرياض ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م) (مكتبة نهضة مصر : القاهرة ١٩٦٢ م) .

ماكتبت نازك الملائكة في بحث لها تحت عنوان « دلالة التكرار في الشعر » وفيه تقول :
جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري ،
وكان التكرار أحد هذه الأساليب ، فبرز بروزا واضحا ، وراح شعرنا المعاصر يتكىء عليه اتكاء
يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لاتم عن اتزان . وهذا النمو المفاجيء يقتضى ولا شك غوا مماثلا في
بلاغتنا ... ثم تبين الدوافع الأصلية لما يكون في الأسلوب من تكرار ، بأن التكرار في حقيقته
إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها .. وهو يسلط الضوء
على نقطة حساسة في العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية
قيمة تفيد الناقد الأدبي الذى يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه .. فعندما يقول بشاره الخورى في
افتتاحية قصيدة جميلة :

الهوى والشباب والأمل المنشو دُ توحى فتبعثُ الشعرَ حيًّا
والهوى والشباب والأمل المنشو دُ ضاعت جميعها من يدَيَّا

عندما يقول هذا يعبر بالتكرار عن حسرته على ضياع « الهوى والشباب والأمل المنشود »
ولذلك يكررها .

فالتكرار يضع فى أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد تلك
الأضواء اللاشعورية التى يسلطها الشعر على أعماق الشاعر تضيئها بحيث نطلع عليها .. أو
لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث تقم أساسا
عاطفيا من نوع ما . وهذا القانون الأوّل النافذ فى كل تكرار ، يستطيع أن يدلنا على وجه
الاختلال فى بعض التكرارات غير الموفقة التى نجدها فى الشعر المعاصر ، ومثالها هذه الآيات من
قصيدة للشاعر عبد الوهاب البياتى :

وخيولنا الخشبية العرجاء كنا فى الجدار ...

بالفحم نرسمها ونرسم حولها حقلا ودار .. حقلا ودار

ووجه الاعتراض هنا هو أن « حقلا ودار » هذه لا تستدعى أية عناية خاصة من الشاعر
بحيث يحتاج إلى تأكيدها ، فإذا من الغرابة فى أن يرسم هؤلاء الأطفال « حقلا ودار » حول
« خيول خشبية عرجاء » ؟ إن الخيول تعادل فى أهميتها « حقلا ودار » هذه بحيث لا يعود

التكرار مقبولا .. وهكذا نجد السياق في الأبيات لا يستدعى التكرار إلا إذا كان الشاعر يقصد أن يثير به نوعا من الصدى اللفظي لا أكثر ... »

وقد شغل الكاتبة حديثها عن (التكرار) عما فى هذا الشعر من العيوب اللغوية والأسلوبية .
التي أدت إلى خلل العبارة واضطراب التركيب ، وذلك بتقديم متعلقين على ماتعلقا به وهما « فى الجدار » و « بالفحم » وهما متعلقان بالفعل « نرسم » وأصل التركيب « كنا نرسم » خيولنا الخشبية العرجاء بالفحم فى الجدار ، ونرسم حولها حقلًا ودارا ، بالإضافة إلى تسكين الراء فى « دار » حيث لا مسوغ لهذه الضرورة .

وإذا كان للصدى اللفظي أو للموسيقى الشعرية أية غاية من غايات التأثير فإننا لم نسمع عن هذه الغاية - غاية التطريب أو الإطراب - بين غايات الفن الشعرى ، لأن هذا الصدى أو تلك الموسيقى يهدفان أصلا إلى زيادة الجمال فى توصيل المحتويات إلى النفوس ، عن طريق الأداء الصحيح الجميل لتلك المحتويات بلغة الأدب الممتازة .

ثم تشير الكاتبة إلى قاعدة أخرى وهى أن التكرار « يخضع للقوانين الخفية التى تتحكم فى العبارة ، وأحدها قانون التوازن . ففى كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفى الذى ينبغى أن يحافظ عليه الشاعر فى الحالات كلها . إن للعبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل وأطرافا ، وهى تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التى لابد للشاعر أن يعيها ، وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها ، وفى وسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسى ، ويميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيلة بكفة ميزان . ومن ثم فإن القاعدة الثانية للتكرار تحتاج إلى أن تستند إلى وجهة النظر الهندسية هذه فتقرر أن التكرار يجب أن يجرى من العبارة فى موضع لا يثقلها ، ولا يميل بوزنها إلى جهة ما . يقول بدر شاكر السياب فى قصيدة :

فى دروب أطفأ الماضى مداها ، وطواها .. فاتبعينى ، اتبعينى ..

فالتوازن حاصل فى هذه العبارة الشعرية ، وقد قام على تكرار كلمة « اتبعينى » ذلك أننا هنا بإزاء طرفين متوازنين « الماضى » الذى يذكره الشاعر ويفزع من انطفائه وتلاشيهِ ، و « المستقبل » الذى يحاول تثبيته ودعمه عندما ينادى حبيبته « اتبعينى » ، إنه يحس بانطفاء الدروب الضائعة فى الأمس فيحاول أن يملك ثباتا فى المستقبل على أساس الحب الإنسانى ، وبهذا يتم التوازن العاطفى للعبارة . وقد رتب الكلمات بحيث تلائم هندسيا ، وذلك بأن

أعطى الماضي فعلين قويين « أطفأ » و « طوى » فكان لابد له أن يعطى المستقبل أيضا فعلين ، لكي يوحى بقوته إزاء هذا الماضي ، ولذلك كرر « اتبعينى » ! .

ولست أدري أهذا رأى الكاتبة اجتهدت فيه للشاعر ، أم هو رأى قرأته عنه أو سمعته منه ؟ وإن كانت الأولى فهو تعليل مقبول ، لو كان الشاعر فى انفعاله بالتجربة يفكر مثل هذا التفكير فى إعداد الأفعال الماضية ، لباتى بمثلها من الأفعال المستقبلية فى صيغة الأمر ، وما نظن ذلك صحيحا ، وإلا كان الشاعر منسق ألفاظ ، ومرتبيا إياها ترتيبا هندسيا على هذا الحدو من الدقة دون أن تكون المشاعر والانفعالات هى التى تدفعه .. ورأينا أن التكرار هنا فى كلمة « اتبعينى » نقل صحيح ، ومحاكاة دقيقة للواقع الذى فيه التشجيع والإغراء على الاتباع ، لإزالة الحذر والتردد من نفس المستمع .

ثم تقدم الكاتبة نماذج لعبارات شعرية مال بها التكرار ، وأخل بتوازنها ، وهدم هندستها ، فمن ذلك قول نزار قباني :

ماذا تصير الأرض لو لم تكن لو لم تكن عيناك ماذا تصير ؟

وبيتان من قول عبد الوهاب البياتى :

بالأمس كنا - آه من كنا ومن أمس يكون
نعدو وراء طلالنا .. كنا ، ومن أمس يكون

وبيت من قول أحمد عبد المعطى حجازى :

وتضوء فى . ليل القرى ليل القرى كلماتنا

وترى الكاتبة أن هذه التكرارات كلها مخلة تثقل العبارة ، ولا تعطيها شيئا ، ولو حذفناها لأحسننا إلى السياق ، ذلك أن العبارات هنا لا تستدعى تكرارا ، وإنما رأى الشاعر أن يكرر أى لفظ كان ، واختاره من وسط العبارة وبتره عن سياقه . وأبسط مقومات التكرار أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حولها ، بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها ، وهذا ما لا نجده فى أى من هذه الأبيات ؛ فنزار يكرر « لو لم تكن » . وبذلك تفصل العبارة المكررة بين « كان » واسمها ، أو لنقل إنه يكرر عبارة ليس فيها لكان اسم ثم يأتى بالاسم بعد التكرار .

والبياني يذهب أبعد ، فيكرر نصف عبارة لا معنى لها ، فلا ندري ما المعنى المقصود بالتكرار ؟ . ويصنع عبد المعطى ما يشبه هذا إذ يعزل المجرور ويكرره ، ولو كان كرر الجار والمجرور معا « في ليل القرى » لكان الأمر أهون ، وإن كان ذلك لا ينقذ العبارة من الاختلال .. إن تكرار جزء من العبارة لا تحتم تكراره ضرورة نفسية يقتضيها المعنى ، لابد أن يميل بالعبارة ، وهذا يعود بنا إلى الهندستين العاطفية واللفظية للعبارة .

ثم تقسم الكاتبة التكرار من جهة الدلالة إلى أقسام ثلاثة :

(١) التكرار البياني : وهو أبسط أصناف التكرار ، وهو الأصل تقريبا في كل تكرار والقاعدة العامة فيه هي التأكيد على الكلمة أو العبارة المكررة ، والشاعر فيه يعتمد على الإلقاء أكثر مما يعتمد على الحروف المكتوبة ، والتكرار يقرع الأسماع بالكلمة المثيرة ، ويؤدي الغرض الشعري . ومن ثم فلا بد لنا من ملاحظة الفرق بين هذه الجهورية وبين الرهافة والهمس في تكراراتنا الحديثة التي يؤدي بها الشاعر معاني أكثر اتصالا بخلجات النفس والحواس ، لناخذ مثلا هذه الأبيات للشاعر بدر شاكر السياب :

وكان عام بعد عام .. يمضى ووجه بعد وجه ..
مثما غاب الشراع .. بعد الشراع .

فأية حركة ملموسة في هذا التكرار الذي يضع أمامنا شريطا يتحرك ببطء وتتعاقب فيه الأعوام والوجوه ، وتتلاشى كما تتلاشى أشعة السفن في النهر ؟ وهذا بيت آخر لبدر السياب يعبر عن حركة مماثلة تزخر بها الكلمات إلى درجة أخاذه .

ودم يغمغم ، وهو يقطر ، ثم يقطر « مات مات » .

وليس في وسع قارئ هذا البيت إلا أن يقف معجبا بهذا التوازن الموسيقي بين « يقطر ثم يقطر » و « مات مات » فكأن كل قطرة من الدم تغمغم « مات » . إنه مقام جيد لتكرار ناجح ، فلو حذفنا التكرار منه لأ سأننا إلى البيت ، وقضينا على هذه التعبيرية العالية فيه ..

هذا إذن هو التكرار الذي يصور « حركة » . ومن معاني التكرار البياني « التردد » . ومن أطرف نماذجه بيت لنزار قباني من قصيدة « الفراء الأبيض » يخاطب به قطرة :

يا .. يامزاحة الذئاب .. أرى في ناظريك طلائع الغزو

إن تكرار حرف النداء « يا » هنا يكاد يكون نكتة لطيفة تعمدتها الشاعر ، فكأنه يريد أن يكون خطابه للقطعة مهذبا مجاملا ، ولذلك يترفق قبل أن يناديها « يامزاحة الذئاب » فيبدأ بحرف النداء ، ثم يتردد لحظة متهيئا مستجما شجاعته . ونموذج ثان لهذا الصنف قول نازك الملائكة :

صدى هامسا فى الدجى إنا ... إنا جبناء
ونموذج ثالث قولها :

وسدى حاولت أن تثوب معنا فهى .. فهى رفات

وشرط هذا الصنف أن تحتوى الكلمة التى يتردد عندها الشاعر على ما يبرر تخرجه من التلفظ بها . فمن دون الصدمة التى تأتى بها « مزاحة الذئاب » و « جبناء » و « رفات » يصبح التكرار عقيما مفتعلا . وقد وقع فى هذا الافتعال نزار قباني نفسه فى إحدى قصائده :

لعلك يا .. يا صديقى القديم .. تركت بإحدى الزاويا .

فإن تكرار « يا » هنا خال من الغرض ، لأنه ليس من داع قط يجعل هذه الفتاة تتخرج من أن تنادى المخاطب بأنه « صديقها القديم » فهى لا تهينه بالنداء ، ولا تبوح بأكثر مما باحت به فى القصيدة المكشوفة ، فما الداعى إلى تلكؤها ؟^(١) .

ومن السهل جدا أن يقع الشاعر فى تكرار لاداعى له سدا لثغرة فى الوزن ، وهو أمر نجد له عشرات الأمثلة المحزنة فى شعرنا اليوم خاصة فى الشعر الحر الذى أردنا يوم دعونا إليه أن نحرر الشاعر من « الرقع » و « العكاكيز » فإذا الحرية الجديدة تزيد التجاهل إليها . والشاهد التالى من شعر عبد الوهاب البياتى :

أبواى ماتا فى طريقهما إلى قبر الحسين .
عليه — ماتا فى طريقهما — السلام

والحق أن البياتى لا يسامح على هذا .. ولعل مبالغته فى استعمال التكرار فى بعض قصائده

(١) أرى أن التردد ليس من الضرورى أن يكون لمطنة الإهانة ، بل قد يكون كما هو هنا لاستعادة الذكريات ، فقد تكون رأت من « صديقها القديم » من النسيان أو من التصرفات التى قد تنكرها لأنها لا توافق صداقتها القديمة . فيكون قصدها التبكيت مثلا .

توقعه في مزالق هو في غنى عنها . ومثل هذا يقع لكثير من الشعراء الجدد الذين لا يدركون أن التكرار ككل أسلوب شعري يجب أن يرد في مكانه من البيت حيث يستدعيه السياق النفسى والجمالى والهندسى معا ، وإلا أضر بالقصيدة .

(٢) تكرار التقسيم ، وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة . ومن النماذج المشهورة له قصيدة « الطلامس » لإيليا أبو ماضى و « المواكب » لجبران ، و « أغنية الجندول » لعلى محمود طه ، و « النهر الخالد » لمحمود حسن إسماعيل ، والغرض الأساسى من هذا الصنف من التكرار إجمالا أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ، ويوحد القصيدة في اتجاه معين. وإنما تنصب عناية الشاعر هنا على ما قبل الكلمات المكررة ، لأن التكرار لم يعد هو المهم في القصيدة لكثرتة ، وتكرار التكرار يفقده بيانيتها .. والتكرار هنا يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ، ويدق الجرس مؤذنا بتفريع جديد للمعنى الأساسى الذى تقوم عليه القصيدة .. وذلك في الموضوعات التى تقدم فكرة أساسية يمكن تقسيمها إلى فقرات يتناول كل منها حلقة صغيرة فى داخل الإطار الكبير . وأما القصائد التى تقدم فكرة موحدة متسلسلة تبلغ قمة ثم تنحل وتتلاشى فهى تخسر كثيرا باستعمال تكرار التقسيم، وذلك لأن طبيعة هذا التكرار تتعارض مع الوحدة العامة للقصيدة، حتى يكاد كل تكرار يصبح وقفة صارمة لا يستطيع الشاعر تجاوزها . وقد فشلت قصيدة بدر شاكر السياب التى عنوانها « سجين » فشلا ذريعا بسبب لجوئه إلى تكرار التقسيم دونما غرض فنى . ومن الوسائل التى تساعد على نجاح تكرار التقسيم وتنقذه من الرتابة ، أن يدخل الشاعر تغيرا طفيفا على العبارة المكررة فى كل مرة يستعملها فيها ، وبذلك يعطى القارئ هزة ومفاجأة . ونموذج هذا قصيدة محمود حسن إسماعيل « خمر الزوال » ، وهى تبدأ هكذا :

لا تتركينى فى ضلال بين الحقيقة والخيال
إنى شربت على يديك مع الهوى خمر الزوال

ويرد التكرار فى ختام المقطوعة الأولى على النحو التالى :

لا تتركينى زلة فى الأرض تائهة المتاب
إنى شربت على يدك مع الهوى خمر العذاب

ومما تجدر بالشاعر ملاحظته ، أن التكرار ينجح بطبيعته إلى أن يفقد الألفاظ أصالتها

وجدتها وييهت لونها ، ويضفى عليها رتابة مملة ، ومن ثم فإن العبارة المكررة ينبغي أن تكون من قوة التعبير وجماله ، ومن الرسوخ والارتباط بماحولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة ، والحق أن التكرار عدو البيت الرديء فهو يفضح ضعفه ، ويشير إليه صائحا . وخير مثال لهذا التكرار الهزيل والذي ارتكزت إليه تلك القصيدة الخلابة للهمشري « النارجية الذابلة » وقد جرى هكذا :

كانت لنا ياليتها دامت لنا أو دام يهتف فوقها الزرزور
فبالمقارنة مع المقطوعات الجميلة التي غصت بها هذه القصيدة الموهوبة نجد البيت المكرر متنافر الحروف رديء السبك بحيث يسيء إلى القصيدة كلها . ومن المزالق التي يقع فيها الشعراء في هذا الباب أن ينتقوا العبارة المكررة على أساس غنائى . وقد صنع على محمود طه في عدد من قصائده مثل « سيرانادا مصرية » حيث كرر هذا البيت :

ألا فلنحلم الآن فهذى ليلة الحب

ومثل من « ليالى كليوباترا » حيث كرر هذا البيت :

ياحبيبي هذه ليلة حبي
آه لو شاركتنى أفراح قلبي

ومثل « أندلسية » حيث كرر هذا الشطر :

فاسقنيها أنت ياأندلسية

وكل هذه التكرارات ذات موسيقى تقليدية تنبع من جو عاطفى مصطنع مما يصح وصفه في اللغات الأجنبية بكلمة Sentimental والواقع أن قيام التكرار على أساس غنائى ليس أمرا مستحبا خاصة في تكرار التقسيم الذى يميل بطبعه إلى الغنائية .

(٢) التكرار اللاشعورى ، وهو صنف لم يرد في الشعر القديم الذى وقف نفسه فيما يلوح على تصوير المحسوس والخارجى من الشاعر الإنسانية ، وشرط هذا الصنف من التكرار أن يجيء في سياق شعورى كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة ، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية ، وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية ، ويغلب

أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر وجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤله ، أو إشارة إلى حادث مثير يصحى حزنا قديما أو ندما نائما أو سخرية موجعة ، وغوذج هذا التكرار عبارة « إنها ماتت » في قصيدة « الحيط المشدود في شجرة السرو » ... فما كاد بطل القصيدة يسمعها حتى أصابته رجة لاشعورية أدت إلى أن يصاب بهذيان داخلي ، واختلاط مؤقت في تفكيره ، فراحت العبارة تعيد نفسها في ذهنه كدقات ساعة رتيبة . وإنما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة في هذا الصنف من كثافة الحالة النفسية التي تقترن بها .

ولقد ورد هذا التكرار اللاشعوري في قصيدة عنوانها « نهاية »^(١) لبدر شاكر السياب ، وصحبته ظاهرة نفسية يصح أن تقف عندها وقفة قصيرة ، فنذلفت بدر السياب الأنظار إلى هذه الظاهرة بات بعض الشعراء الجدد ملتفتين إليها ، وإن كانوا غالبا لم يفتنوا تماما إلى الغرض الفني منها ، وإنما عدّوه فيما يلوح تجديدا محضا ، أو نوعا من الترف الفني . استقى بدر السياب عبارته المكررة من كلمة أثبتتها نثرا قبل القصيدة بما قالته له فتاة « سأهواك حتى تجفّ الأدمع » ويلوح من هذه القصيدة أن ظروف الشاعر مع قائلة العبارة قد انقلبت ، حتى باتت هذه العبارة حين يتذكرها تبدو له كالسخرية من الحاضر ، وتخزه في مرارة ، ومن ثم فهي تتردد في ذهنه وتلاحقه ، وتتشكل أشكالا بين « سأهواك حتى سأهواك » و « سأهواك حتى س » و « سأهواك حتى » و « سأهوا .. » وهذه هي الأبيات :

سأهواك حتى ... نداء بعيد	تلاشت على قهقهات الزمان
بقايا.. في ظلمة .. في مكان	وظل الصدى في خيالي بعيد
سأهواك حتى .. س .. يالصدى	أصيحى إلى الساعة النائبة
سأهواك حتى .. بقايا رنين	تحدين دقاتها العاتية
تحدين حتى الغدا	سأهواك ماأكذب العاشقين !

سأهوا .. نعم تصدقين !

إن « البتر » هنا بليغ ، ففي مثل هذه الحالات التي نجأها كلنا أحيانا سواء في حالة حمى عاتية ، أو في صدمة عنيفة كوفاة شخص عزيز نفاجأ بها دونما مقدمات .. في مثل هذه الحالات يصدق أن تتردد في أذهاننا عبارة مهمة ، تنبعث من أعماق اللاشعور ، وتطاردنا معها

(١) ديوان « أساطير » لبدر شاكر السياب ص ٥٩

حاولنا نسيانها ، والتهرب من صداها في أعماقنا . وكثيرا ماتفقد العبارة المتكررة معناها ، وتستحيل في الذهن المضطرب إلى مجموعة أصوات تتردد أوتوماتيكيا دون أن تقترن بدلول ، ومن ثم فهي تتعرض لأن « تنبت » في أى جزء منها ، وفجأة حين ينشغل العقل الواعى بفكرة طارئة يفرضها العالم الخارجى ، فتصحى المصدوم من ذهوله لحظات .. ولكن سرعان ماتعود العبارة الدرامية حين يخف الانشغال بما هو خارجى ، وترن في السمع ، إنه تكرار لا شعورى لا يد لنا فيه . وهذا هو الذى يبرر وقوف بدر شاكر السياب عند الألف في كلمة « سأهواك » وكأن الصوت قد انبت فجأة ، ودفع دفعا إلى التلاشى .

على أن السياق الذى وضع فيه بدر تكراره اللاشعورى مفتعل قليلا والتركيز ينقصه ، فالشاعر كما نرى من الأبيات يملك من الوعى ما يجعله يرد على العبارة ويناقشها : « نعم تصديق ! » و « ما أكذب العاشقين » ! وتعليقاته هذه تبعد الجو اللاواعى الذى يرتكز إليه منطق « البتر » . على أن أصالة الابتكار تبقى مع ذلك تطبع الأبيات .

وقد حاول شعراء آخرون هذا « البتر » في التكرار ، أذكر منهم الشاعر عبد الرازق عبد الواحد فى قصيدة عنوانها « لغة الشيطان » يقول فيها :

من يكونان ؟ همسة أرجف الليل صداها ، وانساب فى الظلماء
فترامت فى كل فج تهاديل سؤال مبحوحة الأصداء
من يكونان ؟ من يكو .. من ي .. واصطكت شفاه على بقايا النداء !

ولعله واضح أن (البتر) هنا غير مبرر نفسيا ، فالمفروض أن هذا التكرار يمثل أصداء ، ومن طبيعة الصدى أن يتردد الجزء الأخير منه وحسب ، لا الجزء الأول كما فى تردد عبارة الشاعر .

وقد استعمل بلند الحيدرى البتر فى قصيدة « ثلاث علامات » حيث يقول :

وافترقنا .. أنا لا أذ .. نحن لاندكر إن كنا التقينا .

وهو يلوح لنا بترا ضعيفا لا يمكن تبريره إلا بفدلكة ، وقد تكون للشاعر وجهة نظر خاصة فيه لم نحرزها .

إن هذه المحاولات من شعرائنا الشباب طيبة من حيث إنها محاولات فى طريق وعمر لم يسلك ، غير أنها أيضا محاولات متسرعة تسهم اللفظية أحيانا . وقد يكون التكرار اللاشعورى

من أصعب أنواع التكرار ، إذ يقتضى من الشاعر أن ينشئ له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة . فإن الترجيع الدرامى لايجئ إلا فى سياق عقدة مركزة تجعل من الممكن أن تفقد عبارة معناها ، فتروح تتكرر فى حرية ، وقد تنبت وتشكل بمعزل عن إرادة الذهن الذى يعانىها .

ولعل كثيراً من متبعى الحركات التجديدية فى الشعر المعاصر يلاحظون أن أسلوب التكرار قد بات يستعمل فى السنوات الأخيرة عكازه ، تارة لملء ثغرات الوزن ، وتارة لبدء فقرة جديدة ، وتارة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف ، وسوى ذلك من الأغراض التى لم يوجد لها فى الأصل .

ولعله لم يكتب بحث موضوعى متعمق فى (التكرار) مثل هذا البحث الذى كتبته نازك عن معرفة عميقة وتجربة فى صناعة الشعر ، وتلك التجربة الواعية هى التى فتحت أمامها مجال البحث الذى تناولت فيه ظاهرة من أبرز الظواهر التى لم يفتن إليها ، أو لم يعالجها هذا العلاج الفريد واحد من النقاد المعاصرين ، وهذا هو أهم الأسباب التى دعتنا إلى إثبات أكثر هذا البحث النقدى العميق الذى لايقف من الأعمال الأدبية موقفاً سلبياً غايته الهدم أو الثناء ، وإنما يقف موقفاً إيجابياً ، ينقض ليبنى بناء قائماً على أسس راسخة ، وقواعد فنية واضحة .

ومن الذين تكلموا عن (التكرار) فى أدب المعاصرين هلال ناجى فى كلامه عن ديوان « أحلام النخيل » للدكتور عبد العزيز عتيق ، فقال إن التكرار فى الشعر لابد لكى يحظى بالاستحسان من أن تكون الألفاظ المكررة وثيقة الارتباط بالمعنى العام من جهة ، وأن يجد ما بعد اللفظ المكرر عناية الشاعر الكاملة معنى ومبنى .

وللتكرار فى « أحلام النخيل » صور عديدة بالغة الروعة ، والحق يقال إن شاعرنا واحد من قلة أولعت بالتكرار فأتقنته ، وبلغت به الغاية ، ولم تعسف فى استعماله ، ولا جاءت لغوا ... إن أبسط صور التكرار فى شعر عتيق تكرار اللفظة الواحدة فى أول كل بيت . والتكرار هنا يؤدى إلى تهيئة الجو للموسيقى ، وإضفاء روعة على القصيدة ، وهذه الصورة من التكرار كثيرة الورود فى شعر شاعرنا العاطفى خاصة ، وعلى سبيل المثال قطعة عنوانها « اطلعى » :

اطلعى ، فالطرف ظهآن إلى	طلعة كالصبح موفور الضياء
اطلعى ، فالقلب هيان إلى	بسمه تحي به ميت الرجاء
اطلعى ، فالكون إما تطلعى	تشرق الغبطة فيه والرضاء

« والديوان زاخر بالتكرار الجميل في مختلف صوره ، وعندى أن عتيقا ذو ملكة في تكرار الألفاظ الوثيقة الارتباط بالمعنى العام ، مع اهتمامه وعنايته الكافية بما بعد اللفظ المكرر ، مما يبعد السأم عن القارىء . ويشحن في النفس طاقة موسيقية جميلة .

والصورة الثانية تكرار بضعة ألفاظ في مطلع كل بيت مما هي دون السطر الواحد :

ما هذا القلب يذكركم وقصارى ذكرهم ندم
ما هذا القلب يتبعهم وهم بالعهد قد برموا

والصورة الثالثة من صور التكرار ، هي تكرار بيت كامل من الشعر في عدة مواضع من القصيدة الواحدة ، وهذا اللون كثير الورد في شعره ، وهو يستعمله بما يشبه علامة النقطة في نهاية عبارة كل معناها ، أو كمطلع لمقطع الغرض من التكرار فيه إيضاح غوامض البيت ، وما وراءه من طاقات ومعان كامنة .

وهناك ألوان من التكرار نادرة الورد في شعر عتيق منها تكرار البيت ، وهو اللون الذى اشتهر به الشعر الجاهلى ، ومنها تكرار عبارة أو شطرة في ختام المقطوعة ، وهو اللون الذى اشتهرت به مدرسة « أبولو » ولا سيما الشاعر الابتداعى على محمود طه . لكننى رأيت عتيقا ابتدع لونا جديدا من التكرار هو تكرار بيتين في مطلع كل مقطع ^(١) .

التعبير والقيم الشعورية

وهو اتجاه جديد في نقد اللغة الأدبية ، وهو ربط الألفاظ بما يمكن أن تؤديه في التعبير عن الشاعر ونقلها إلى القراء والسامعين ، وقد عبّر عن هذا الاتجاه سيد قطب في كلمة كتبها تحت عنوان « أن أن نرد لللفظ قيمته في الشعر » وفيها يقول :

« لقد آن أن نرد إلى اللفظ اعتباره ، لا على طريقة الجاحظ الذى يرى أن المعانى ملقاة على قارعة الطريق ، وأن المزية كلها للعبارة ، حيث يتابعه أبو هلال فيرى أن ليس الشأن في إيراد المعانى ، لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه .. مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم .

(١) شعراء معاصرون ٦٧ .

ولا على طريقة (المدرسة التعبيرية) التي كان يمثلها في العصر الحديث المنفلوطي وشوقي ، حيث يكمن وراء التزويق في العبارة كثير من التزوير في الشعور .

إنما نريد أن نرد للفظ اعتباره على طريقة أخرى ، وعلى أساس آخر :

إن اللفظ هو وسيلتنا الوحيدة إلى إدراك القيم الشعورية في العمل الأدبي ، وهو الأداة الوحيدة المهيأة للأديب ، لينقل إلينا خلالها تجاربه الشعورية . وهو لا يؤدي هاتين المهمتين إلا حين يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التي يصورها . وعندئذ فقط يستنفد - على قدر الإمكان - تلك الطاقة الشعورية ، ويوحىها إلى نفوس الآخرين .

والشعر ، لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة ، يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الأدبية إلى شدة التطابق والتناسق بين التعبير والحالة الشعورية التي يعبر عنها . والتعبير يصور الحالات الشعورية بعدة دلالات كامنة فيه . وهي دلالاته اللغوية ، ودلالاته الإيقاعية ، ودلالاته التصويرية . وتقص أى من هذه الدلالات الثلاث يؤثر في مدى تعبيره عن التجربة الشعورية الفائقة التي يتصدى لتصويرها ، ويغض من قيمة الإيحاء إلى نفوس الآخرين .

وأيا كانت القيم الشعورية فإن تقصير اللفظ في تصويرها يحجب جزءا من قيمتها ، ويمنع من الإيحاء ، ويؤثر بالتالي في حكمة النص الأدبي ، وعلى صاحبه كذلك .

من هنا كان للفظ قيمته ، وبخاصة في الشعر الذي هو صورة من اللحظات الفائقة في الحياة الشعورية .

وليس المقصود هو رونق اللفظ وحلاوة الإيقاع في كل حالة ، إنما المقصود هو التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية وطبيعة الإشاع الإيقاعي والتصويري للفظ ، بحيث يتسق الجو الشعوري والجو التعبيري .

يقول البحتري في إيوان كسرى :

يتظنى من الكأْبِـة إذ يبـ	سدو لعيني مصبح أو بمسـى
مزعجا بالفراق عن أنس إلف	عز أو مرهقا بتطليق عرس
فهو يبدى تجلدا وعليه	كلكل من كلال الدهر مرسى

هنا جو كئيب مختنق الأنفاس ، وهنا ظلال الألفاظ وإيقاعها تشارك في خلق هذا الجو الكئيب المختنق الأنفاس ، لا بمعناها اللغوي فحسب ، بل بظلمها وجرسها .. « يتظنى » « مزعجاً بالفراق » « مرهقا بتطبيق عرس » « كل كل من كلال الدهر مرسى » .

إن السياق هنا يطلق من هذه الألفاظ شحنتها وذكرياتها وصورها الخيالية وظلالها ، فتتشر في الجوّ أسمى عميقا ، وتكتم الأنفاس فيه وتثقلها .

والألفاظ المفردة ، بغض النظر عن معناها الكامل في السياق ، ظلال مفردة تستمدّها مما « وراء الشعور » من الذكريات والصور التي صاحبته في تاريخها الشخصي والإنساني على الزمن الطويل ، ثم لها كذلك ظلالها وهي في نسق كامل . والظلال الأولى ينكرها رجل ناقد مثل « عبد القاهر » . لأنه لا يرى دلالة للفظ إلا في نظم معين . وهذه مغالاة منه ، فللفظ المفرد ظله الخاص ، وجرسه الموحى في كثير من الأحيان .

وطبيعي أن الجمال الفني في هذه الأبيات لا تستقل به ظلال الألفاظ المفردة ولا إيقاعها ، إنما يدل عليه هذا ، وتدل عليه القيم التعبيرية الأخرى المكتملة في النسق ، والقيم الشعورية التي يصورها التعبير ، وهي الإحساس بهذا الإيوان كأنه حي مكروب يعاطفه الشاعر في كربته ، ويحس « بنفسه » . تجاوب « نفسه » لفرط ما بها من شعور مرهف مهتاج .

ويقول ابن الرومي في « ريح الصبا » :

هبت سحيرا فنأدى الغصن صاحبه	موسوساً وتنادى الطير إعلانا
وُرُقٌ تغنى على خضر مهدلّة	تسمو بها وتشمّ الأرض أحيانا
تخال طائرها نشوان من طرب	والغصن من هزه عطفيه نشوانا

فتحس الاتصال الوثيق بينه وبين الحياة الكبيرة من خلال شعوره الذاتي بالحياة ، في الصبا التي هبت سحيرا ، وفي مناجاة الغصن لصاحبه موسوما ، وفي تنادى الطير معلنة ، وفي ذلك الحفل البهيج الراقص الثل ، من الحمام المتغنية على الخضر المهذلة . وكأنا هذه تداعب الحمام وتؤرجحها فتسمو بها ، وتشم الأرض أحيانا ، وفي النشوة التي تخالج الطير فيطرب ، وتخالج الغصن فيهتز عطفاه .

هذا من ناحية القيم الشعورية ، أما من ناحية القيم التعبيرية ، فالصور والظلال الحية

المتراثية تملأ ساحة العرض الفسيحة ، والإيقاع الموسيقى يتناسق مع الصور والظلال .
 وإشعاعات اللفظ كاملة ، حتى لتكاد كل لفظة توحى بمفردها : « هبت سحيرا » ذلك التعبير
 الذى يصور الصبا جنية مسحورة ، أو عروسا من عرائس الغاب هبت فى السحر - وسحيرا أجمل
 وأرق إيحاء - فتبعث فى كل شيء حياة مرحة حلوة لاعبة نشوى : « فناجى الغصن صاحبه
 موسوسا » كرفاق الصبا ولدات الشباب ، وللفظ « ناجى » صورة خيالية وظل نفسى تكلها
 « موسوسا » على ما فى الوصف هنا من صدق حسى أيضا ، فوسوسة الأغصان والأوراق وقت
 هبوب الصبا اللينة الودود حقيقة حسية ، فوق ماتلقيه من ظلال خيالية . وحركة الأرجحة
 للورق على الأغصان وصورتها وإيقاعها مصحوبة بإيقاع غناء هذه الحمام وتمايلها نشوى مع
 الغصن النشوان ، و « خضر مهدلة » وما فيها من إيحاء بالشعر الجميل المهدل بلا تنسيق فى هذه
 النشوة الراقصة ، و « طائرها » هذه الإضافة . وما توحيه من تواد وتواصل وألفة .

وهكذا ينساب كل لفظ فى مكانه ، ويصور الخيال ، ويوحى بالظلال .
 ولكن تعال نسمعه يقول فى « نرجسة » :

يا حبذا النرجس ريمانة لأنف مغبوق ومصبوح
 كأنه من طيب أرواحه ركب من رُوح ومن رُوح

فلمح هنا تنافرا بين روح النرجس وروح هذا الإيقاع ، وظلال هذه الألفاظ . ضع صورة
 النرجسة التى تشير بعينها الناعسة ولا تنطق ، وتلمح ولا تصرح - بخلاف طريقة الورد مثلا فى
 التعبير - ضع هذا بجوار « الأنف مغبوق ومصبوح » بذلك الجرس الغليظ الجاف فى وزن البيت
 كله ، وفى لفظ « مغبوق » ولفظ « مصبوح » ومعها « أنف » ثم ضع بجوارها كذلك « ركب »
 الذى يوحى إليك بأغلظ الأجسام وأجفها ، وقد اختفت معه « رُوح ورُوح » لأن فى التركيب
 خشونة وعنفا لا يتسق ظلها مع ظل الروح والروح ، ولا مع ظل النرجس والريمان .

إن للألفاظ أرواحا ، ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الأرواح فى جوها الملائم
 لطبيعتها ، فتستطيع الإيحاء الكامل والتعبير المثير .

ويقول أبو تمام :

إن ريب الزمان يحسن أن يهدى إل رزايا إلى ذوى الأحساب
 فلهذا يحفُّ بعد اخضرار قبل روض الوهاد روض الروابى

فترى هنا ألفاظا عارية من الظلال والإيقاع ، مجردة من الرمز والإيحاء . ونجد بخاصة كلمة « فلهذا » وهى تنقلنا إلى وضوح الذهن الأجرد ، إلى منطق التعليل والقياس الظاهرى ، وتخرج بنا من جو الشعر كله إلى جو مجرد من الظلال والشيآت .
ويقول عن مشاهد الربيع :

من كل زاهرة ترقرق بالندى	فكأنها عين إليك تحدر
تبدو ويحجبها الجم كأنها	عذراء تبدو تارة وتخفر
حتى غدت وهدانها ونجادها	فئتين فى حلل الربيع تبخر

والتعبير أجود وأنسب ، وأدل على جو الربيع البهيج وحيويته . ولكن أين هى من أبيات البحترى المشهورة عن الربيع ، ومن طلاقها التى تطلق بشاشة الربيع ؟ وأين هى من أبيات ابن الرومى عن ريح الصبا ؟ ولعل للإيقاع الموسيقى هنا فى الأبيات دخلا فى جمود المشهد فى الحس عن الانطلاق الكامل اقرأ « فكأنها عين إليك تحدر » ، هذا التشديد فى « كأنها » وفى « تحدر » يوحى بالتشدد والتوقف فى جريان الإيقاع وفى ظل الصورة ، فالبيت يبدأ طليقا خفيفا « من كل زاهرة ترقرق بالندى » وينتهى متوقفا غليظا بالشرط الثانى . والفرق بين إيقاعيهما وظليهما هو الفرق بين انسياب « ترقرق » وتقبض « تحدر » . وكذلك تبدو هذه الظاهرة ، ظاهرة الانسياب والتقبض فى شطرى البيت الثانى « تبدو ويحجبها الجم كأنها » و « عذراء تبدو تارة وتخفر » فتخفر هذه متقبضة متكئة فى جو الربيع الطليق البهيج .

وليست المسألة مسألة صياغة لفظ أو ألفاظ ، إنما هو الشعور التلقائى الغامض الذى توحيه إلى النفس « بلا انتباه » تلك الإيقاعات . والإيقاع الموسيقى ينساب إلى النفس ، ويغمرها بشعور خاص قبل أن يتنبه الوعى إلى معنى الألفاظ والسياق .

ويقول المتنبي :

وللواجد المكروب من زفراته سكوت عزاء ، أو سكوت لغوب

فإذا كل لفظ وكل إيقاع فى البيت يصور الجو المكروب الكظيم الذى يريد تصويره :
« للواجد المكروب » « زفراته » « لغوب » ولكل من هذه الألفاظ صورة خيالية ، وظلال نفسية يلقيها بذاته بمجرد نطقه .

ثم تجتمع هذه الصورة والظلال كلها ، وتتضح في السياق وتتناسق . ولوقال « آهاته » مثلا بدل « زفراته » لما تم الاتساق بينها وبين « المكروب » ، فالمكروب يزفر ولا يتأوه . ولو قال « تعب » بدل « لغوب » لنقص الظل ، لأن المكروب الكاظم يعاني اللغوب ، والتعب أخف وقعا وجرسا وظلا ...

ثم اقرأ الشطر الثاني « سكوت عزاء » ، أو سكوت لغوب » تجدك تقف حتما بعد « سكوت عزاء » ، تقف ولو كنت واصلا للكلام ، تقف في التنفس ، فكأنما هي زفرة تتبعها أخرى « أو سكوت لغوب » . وبذلك يجتمع الظل والإيقاع ، ليصور جو الكرب واللغوب والزفرات .

وهذا التوفيق يخون المتنبي حينما يستيقظ ويتحدث بذهنه ، ولا يستمد مما وراء الوعي عباراته وشعوره ، فاسمعه يقول :

وإذا امرؤ مدح امرءا لنواله وأطال فيه فقد أراد هجاءه
لو لم يقدر فيه بعد المستقى عند الورود لما أطال رشاءه

تجد التعبير النثرى البارد ، الذى لاتشع فيه صورة ولا ظل من لفظ أو عبارة ، ولا يسلك إيقاعه أبدا طريقه إلى الحس . وليست المسألة هنا أن المعنى ذهني سلك طريقة الذهن في التعبير فحسب ، ولكن يضاف إليها أن العبارة ذاتها باردة كذلك . ولعل هنا تناسقا بين طريقة التعبير والعبارة ، ولكنه تناسق يخرج بها جميعا من منطقة الشعر على العموم . وإن كان هذان البيتان موضع العناية والتقدير عند البلاغيين^(١)

☆ ☆ ☆

ولعل هذه الصورة التى صورناها لجولات النقد المعاصر في المجال اللغوى ، تستطيع أن تكشف عن مختلف التيارات التى تتصل بلغة الأدب ، وتبين وجهات النظر المتباينة إليها . ولكن مما لاشك فيه أن النقد المعاصر قد ظفر بثروة طائلة من الدراسات والآراء في اللغة الأدبية ، لعلها لم تظفر بمثلا في العصور التى تقدمت هذا العصر ؛ ذلك لأن التعبير الفنى لم يكن مشكلة من المشاكل أحس بها النقد في خطواته السابقة .

(١) مجلة العالم العربى ٥٢/٣ من السنة الأولى ، في ٢١ رجب سنة ١٣٦٦هـ ، وانظر (النقد الأدبي : أصوله ومناهجه)

٧٧ - ٨٢ . وقد وهم الكاتب فحسب البيتين لأبى الطيب ، وهما لابن الرومى .

وكان العامل الأكبر في هذه الثروة النقدية هو الأدب المعاصر نفسه الذى اختلفت لغته ، أو اختلف الاحتفاء بها من أديب إلى أديب . وكان النقد يتابع هذا الأدب ، ويجارى ظواهره المختلفة ، ولذلك نستطيع أن نقول إن النقد لم يحاول أن يدرس طبيعة الفن الأدبي ليتخذ منها أسبابا لقبول بعض تلك الظواهر أو رفضها ، وإنما كان أذواقا يشايح كل ذوق منها اتجاهها بعينه لأنه يلائم ذوقه ومزاجه ، ومن ثم لم يستطع هذا النقد إلى الآن أن يرسم الصورة الواضحة للغة المثلى التى ينشدها فى التعبير الأدبي . وكان هذا الاختلاف أيضا يعكس صورة للبلبلية التى تعانيها الأمة فى هذا الدور الانتقالي الخطير فى حياتها المتجددة ، حتى تتضح حقائق الأشياء ، وتتحدد المفاهيم فى الأذواق والعقول .

ويمكن بعد هذا إجمال التيارات النقدية التى تتصل بلغة الأدب فيما يأتى :

(١) التيار المحافظ الذى ظل ينشد للغة الأدب قوتها وجمالها فوق ماكان ينشد من صحتها ، ويحرص على سلامتها ، ويعيب كل خطأ ، وينقد كل ابتذال أو إسفاف فى العبارة . وهذا التيار يقدم العبارة وجمالها على كل اعتبار ، لأنه يعتبر ذلك مظهر الفنية فى العمل الأدبي ، ويرى أصحاب هذا التيار من أنصار الصياغة أنهم أقرب إلى الصواب من أولئك الذين كفروا بها ، وشنعوا عليها « ذلك لأن تجويد الصور يستلزم تجويد الفكر ، وليس كذلك العكس والعناية الدقيقة بالعبارة سبيل إلى إجادة التفكير وإحسان التخيل » ، ويؤيدون مذهبهم بأقوال صريحة لأعلام البيان العربى كالجاحظ وأبى هلال ، وبأقوال أدباء وتقاد أجنب من أنصار هذا التيار كقول لا برويير : « إن هوميروس وأفلاطون وفرجيل وهوراس لم يبن شأوم على سائر الكتاب إلا بعبارتهم وصورهم » وقول شاتوبريان : « لاثميا الكتابة بغير الأسلوب ، ومن العناء الباطل معارضة هذه الحقيقة ، فإن الكتاب الجامع لأشتات الحكمة يولد ميتا إذا أعوزه الأسلوب » .

وكان فلوبيير إمام الصناعة فى فرنسا يأخذ نفسه بالتزام ما لا يلتزمه غيره ، فلا يكرر صوتا فى كلمة ، ولا يعيد كلمة فى صفحة .. وقال لبعض أصحابه : « تقول إننى شديد العناية بصورة الأسلوب ، والصورة والفكرة كالجسد والروح ، هما فى رأى شئ واحد . وكلما كانت الفكرة جميلة كان التعبير عنها أجمل ، إن دقة الألفاظ من دقة المعانى ، أو هذه هى تلك »^(١)

(١) راجع « دفاع عن البلاغة » أحمد حسن الزيات ٦٥ و ٦٦ .

(٢) التيار الجديد الذى لا يعنى بالجمال فى العبارة الذى يكون مظهره التألق فى الصياغة والاهتمام بالقالب ، بل ينفر من ذلك أشد النفور ، ويقدم المحتوى أو المضمون على الصياغة والأسلوب ، وهو تيار يدعو إلى تبسيط اللغة الأدبية التى لا يشترطون فيها إلا الصحة والقدرة على إفهام السامع أو القارئ مضمون الكلام وفحواه ، وكانت طبيعة العصر هى التى هيات لهذا التيار أسباب الرواج ، فالسرعة طبيعة هذا العصر « وقد تقع السرعة خطأ فى موازين بعض النقاد ، فيحسبونها شرطاً فى حسن الإنتاج ، وربما عابوا الكاتب المروى بالإبطاء ، وغمزوه بالتجويد ، وسفهوا قول الحكيم القائل « لا تطلب سرعة العمل ، واطلب تجويده ، فإن الناس لا يسألون فى كم فرغ منه ، وإنما يسألون عن جودته وإتقانه »^(١)

وهذا التيار تمثله الكثرة الكثيرة من النقاد المحدثين ، وهم فى حاضرهم كما كانوا فى ماضيهـم أدباء ، وكانت البساطة هى الصفة الظاهرة لكتابتهـم وأدبهـم ثم كانت أصلاً من أصول النقد عندهـم .

(٣) التيار الذى لا يعنى بجمال العبارة ، ولا يهتم بسلامة اللغة ، ولا مراعاة قواعدها ، ولا يفرق بين العبارة الفصيحة واللغة المبتذلة العامية ، ويذهب أصحابه إلى أن المضمون هو كل شئ فى الفن الأدبى ، وأصحاب هذا التيار إما جهلة بالصحيح الفصيح ، وإما مدفوعون بعوامل غير طبيعية إلى تمزيق شمل اللغة الموحدة ، وهى الصلة بين أبناء الأمة فى شتى ديارها ، وإما مخدوعون يرون التجديد لا يكون إلا فى الخروج على سائر القيم ؛ فسول لهم الغرور أن يخفضوا مستوى البلاغة ، ويبتذلوا حرم الفن ، ويوهوا الناس أن أدب الدهاء هو أدب المستقبل ، لأن العصر عصر السرعة ، ولأن الشأن شأن العامة ؛ ولأن الديمقراطية تقضى باختيار لغة الشعب وإيثار أدبه . وماداموا هم الكثرة وقراءهم هم الكثرة ، فإنهم بحكم الديمقراطية يملكون وحدهم حق التشريع فى الأدب .. ومن أجل ذلك طغت العامية ، وفشت الركافة ، وفسد الذوق ، وأصبحت العناية بجمال الأسلوب تكلفاً فى الأداء والمحافظة على سر البلاغة رجعة إلى الوراء .

على أن العامية الأدبية عرض من أعراض العامية الاجتماعية . فتقوى برئ المجتمع من أمراض الضعة ، فجنى للقوة وطمح للكمال ، ظهرت الأصالة فى فكره، والمتانة فى خلقه ، والسلامة فى

(١) المصدر السابق : ص ٧ .

ذوقه ، وحينئذ يتكون الرأى الأدبى العام ، وهو وحده الذى يراقب ويحاسب ، ويؤيد ويعارض^(١) .

وهذان التياران يمثلان رد الفعل للتيار الذى تحكم فى الأذواق مدة طويلة مع عوامل أخرى ذكرها الأستاذ الزيات فى دفاعه عن البلاغة ، وأجملها فى ثلاث : السرعة ، الصحافة ، والتطفل .

(١) دفاع عن البلاغة - ٩ -

الفصل الخامس
قوالب الأدب وأشكاله

وقوالب الأدب التى يبرز فيها الكتاب والخطباء معانيهم وأفكارهم ، ويودعونها عواطفهم وانفعالاتهم وخيالاتهم تلعب دورا كبيرا فى تقدير الأدب وتمييزه من بين سائر أشكال العبارة التى يسمعونها من عامة أصحاب اللغة فى تعبيرهم عن الأغراض والمقاصد . ولذلك يعد هذا الشكل فى الأدب الذى يعادل اللوحة الفنية للرسم والتمثال للنحات ، من أهم الأسباب فى بلوغ الأدب ما يستطيع من التأثير فى النفوس ، وانتزاع الإعجاب من القراء والسامعين ، ومن أكبر العوامل فى تقويم الأدب ، وفى الاعتراف لطائفة الأدباء بالتفوق والامتياز فى القدرة على تأليف العبارة فى شكل تبرز فيه آثار الفنية التى ينبغى أن تتمثل فى الأعمال الأدبية .

ولا تقتصر أهمية الشكل فى الأدب على فن من فنونه دون فن آخر إذ هو من الأهمية فى الكلام المنشور بدرجة تقارب أهميته فى الكلام المنظوم ، وإن كان للشعر شكل خاص ونسق مشهور أصبح تقليدا من التقاليد التى احترمها الشعراء ، فلا يكادون يخرجون عنها .

أما النثر فإن مجال الحرية فيه أكثر سعة ، وكانت هذه الحرية هى السبب فى تعدد الصور والأشكال التى يستعملها الكتاب والخطباء ، ويفتنون فيها منذ القدم ، حتى أصبحت تقاليد يختار منها كل أديب ما يلائم ذوقه ، وما يراه يتسع لبث أفكاره ومعانيه ، ليكون مظهر فنيته وقدرته على الإبداع . ومن هنا اختلفت قوالب النثر، وتعددت أشكاله ، وتباينت طرائقه ، وصار لكل كاتب من كبار الكتاب فى الأزمنة المتعاقبة طريقته الفنية الخاصة ، التى تنسب إليه ، ومريدوه الذين احتذوا أسلوبه فى كتابته أو خطابته ، حتى دعم ذلك التردد تلك الطريقة ، فأصبحت مذهباً معروفاً يقاس به غيره من طرق التعبير الفنى .

وقد عرف من هذه الأشكال النثر المسجوع الذى تلتزم فيه التقفية فى كل فقرتين أو أكثر .

ومنها المفصل المزدوج الذى يبنى الكلام فيه على جمل متساوية ذات مقاطع تستقل غالبا بمعناها ، وينتهى الكلام بانتهائها ، من غير التزام قافية ولا اتحاد فاصلة .

ومنها المرسل الخالص من تساوى الجمل والالتزام التقفية .

ومنها المستدير « والاستدارة » La période « صورة من صور التعبير في اللغات العليا ، تحدث عنها أرسططاليس ، وترجمها مترجموه إلى العربية بهذا الاسم ، ولكن البيانين من علمائنا لم يحفلوا بهذا النوع ، ولم ينبهوا إليه في أساليب العربية على كثرة وروده في النثر والنظم ، حتى وقع عليه بعض المتأخرين ، فسموه « القول بالنظم » أو « حسن النسق » . والاستدارة جملة متوسطة الطول تشتمل على فاتحة وخاتمة ، وتتألف من فواصل ترتبط بأحكام وتتساوى في انتظام ، وتحمل كل فاصلة من فواصل الفاتحة جزءا من المعنى ، بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهي الخاتمة ^(١) .

وقد ينفرد أديب بمذهب من هذه المذاهب ، أو شكل من تلك الأشكال فيلتزمه في التعبير ، وقد يجمع بين بعضها في الفصل الواحد تبعا لما تقتضيه طبيعة الموضوعات التي يعالجها ، أو تبعا لاختلاف حالته واختلاف تقديره لما تكون عليه الفنية بين وقت وآخر . وكل ذلك يرجع إلى التحرر الذي يحس به الناثر ، خطيبا أو كاتباً ، ولا يجد شيئا من الحرج في هذا التحرر .



وفي هذا القرن ظهر اتجاه إلى التحرر من قيود السجع والبديع عند أكثر الكتاب الذين جاوروا عصر النهضة ، فعنوا بالمعاني والأفكار ، وصدفوا عن التألق في لغة الكتابة ، مكثفين بالصحة اللغوية والصحة الإعرابية ، مع بقاء عدد قليل منهم على المحافظة على استعمال السجع وفنون البديع ، فقد كان نثر الشيخ محمد عبده « مضطربا بين فصاحة النثر القديم وركة النثر الحديث ، مترددا بين حرية القدماء ورق المحدثين . ورأينا المتأخرين المحافظين في النثر قد عمروا حتى أوائل هذا القرن ، ولم يخلصوا من قيد السجع والبديع إلا بعد أن طغى عليهم سيل هذه النهضة الحديثة التي ظهرت عنيفة بعد الحرب الكبرى . وما نزال نرى إلى الآن طائفة من الكتاب النافرين قليلين ، ولكنهم موجودون ، يكتبون فيسجعون ، ويخضعون لقيود البديع وأغلاله خضوعا منكرا . بينما أفلت الشعراء إفلاتا تاما من قيود البديع ، وأغلاله ، فلا نكاد نرى شاعرا مصرية في هذا العصر يتقيد به أو يخضع له ^(١) .

(١) دفاع عن البلاغة ١١٢ .

(٢) حافظ وشوقي للدكتور طه حسين ٥ .

على أن بعض أصحاب الأقلام من الذين يحسبون في طليعة المجددين كانوا يتعمدون السجع في بعض كتاباتهم ، ومنهم العقاد الذى كان يعتمد السجع أحيانا للسخرية، أو لتوكيد المعنى وتقريره . وقد أخذ عليه ذلك بعض الكتاب الذين يدعون التجديد ، ويحسبون أن السجع معيب على كل حال ، وأنه أسلوب قديم لا يطرقه الكتاب المحدثون ، ولا يوافق أسلوب الكتابة في العصر الحديث .

وقد عقب العقاد على هذه الملاحظة بأن أولئك الكاتبين قد تلقفوا كلام النقاد فى نقد السجع ، وزعموا أنهم محدثون ، وأن أدبهم أدب حديث لخلوه من السجع ، وأن الذين يسجعون هم أناس جامدون .

ويقول العقاد إنه يستعمل السجع فى بعض عباراته للسخرية أو للتوكيد أو للتقرير ، وإنه يفهم لماذا يعيبه الناقدون ، ويرى أن أسلوب السجع أسلوب يطرق فى هذا العصر كما يطرق فى كل زمان ، وأن السجع لا يعاب لذاته ، ولكنه يعاب لأن المتقيد به يهملون المعنى فى سبيل القافية أو الفاصلة ، فيعاب عليهم هذا الإهمال . ولو كان مجرد العناية بالقافية عيبا لعب الشعر كله فى اللغة العربية على التخصيص ، لأنه يجمع القافية والوزن معا ، وينفرد الكلام المنشور بالقوافى دون الأوزان .

أما إذا اتفق السجع والمعنى فلماذا يعاب ؟ بل لماذا لا يستحسن ويطلب فى الكلام المنشور ؟ إنه زيادة فيه وليس بنقص ، ومزية فيه وليس بعيب ، ومطلب يراد ، وليس بمأخذ يجتنب^(١)

- ٢ -

أما الشعر فإننى أرى أن مرحلة التحرر فيه قديمة ، وأنها سبقت مرحلة الالتزام بالأوزان والقوافى . أو بعبارة أخرى كان هذا الالتزام منتهى درجات الحرية التى كان يتمتع بها الناظمون الأولون ، حتى وصلوا إلى أنماط الشعر المعروفة التى أصبحت خلاصة تجارب العصور ، ونهاية ما وصلت إليه الأذواق بعد خطوات ومحاولات ؛ حتى كان مفهوم الشعر هو الكلام الموزون المقفى الذى يدل على معنى « والكلام الموزون ذو النغم الموسيقى يثير فىنا انتباها عجيبا ، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة ، تتسجم مع ما نسمع من مقاطع ، لتتكون منها جميعا تلك

(١) بحوث فى اللغة والأدب ٢٥٥ (المطبعة الفنية الحديثة - القاهرة ١٩٧٠م) .

السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى ، والتي تنتهى بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها « القافية » . فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلا خاصا ، وحجا خاصا ، ولونا خاصا . فإذا اختلفت في شيء من هذا أصبحت نائية غير منسجمة مع نظام هذا العقد ، فنحن نسمع بعض مقاطع الشطر ، وتتوقع البعض الآخر ، وذلك حين نمرن المرنان الكافي على سماع هذا النظام الخاص في مقاطع الوزن .. فعملية التوقع مستمرة حين سماع الإنشاد ، تسترعى منا الانتباه وتنشطه . وقد يهر الشاعر فيخالف ما يتوقعه السامع ، وذلك بأن يتبع وجهها من وجوه تجوزها قوانين النظم ، كأن ينوع في القافية ، أو يصرع حين لا يجب التصريح ، وكل هذا مما يثير الانتباه ، أو يبعث على الإعجاب والاهتمام . فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالا في صورة الحزن حيناً ، والبهجة حيناً آخر ، والحماس أحيانا ، وصحب هذا الانفعال النفسى هزات جسمانية معبرة ومنظمة نلاحظها في المنشد وسامعيه معا .^(١)

ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نقول إن الإنسانية قد وصلت إلى غايتها في ميادين المعرفة ، فلا تزال آياتها المتجددة تطالع الإنسان في كل عصر ، حتى أخذ يتطلع في كل لحظة إلى جديد ، وفي أعماق نفسه شعور مطمئن بأن ما وصل إليه دون ماسيصل إليه بنفسه ، أو بخلفائه في الحياة بكثير . وكذلك الأمر في الفنون الإنسانية لا نستطيع القول ببلوغها نهايتها ، أو أن النماذج الفنية التي حصلت عليها بعد تلك الرحلة الشاقة والتجارب الكثيرة ليس وراءها جديد تطلبه وتسعى إليه ، فعجلة الحياة لا تكف عن الدوران ، والتأمل فيها لا ينقطع ، والتأثر لا يقف عند غاية . وسبيل الفنون هو سبيل العلوم في التقدم والتجدد . ومن غير المعقول أن يتجدد العقل والمعرفة ، ويتوقف الأدب والفن ، أو يتوقف التفكير في الأدب والفن .

- ٣ -

وأعتقد أنه لن يشك في هذه الحقيقة أحد ، وهي حقيقة التجديد وطبيعته والحاجة إليه ، وكل ما في الأمر أن هذا التجديد ليس أمرا يفرض على الأدباء ، وليس انتزاعا من الآراء العقلية أو

(١) موسيقى الشعر ، للدكتور إبراهيم أنيس ، ص ١٢ (مطبعة لجنة البيان العربي - القاهرة ١٩٥٢ م) .

الأفكار الفلسفية التي يتصورها المفكرون ، ولكنه ظواهر فنية تبدو في أعمال العباقرة من أهل الفنون أنفسهم ، وتتلقاها الأذواق الفنية ، وعلى قدر حسن هذا التلقى أو قبحه ، يتوقف الاعتراف بكل ظاهرة جديدة ، لأن هذه الظواهر هي التي تفرض نفسها بقوة الذاتية التي تستمدّها من التجربة ، وتجذب صداها في نفوس أهل الفن والعارفين به . وقد أحسن الأستاذ كامل الشناوي التعبير عن هذه الحقيقة بقوله : « يبدو أن الحديث عن الشعر التقليدي والشعر الجديد لا يريد أن ينتهي ، فازلنا نجد كثيرا من الذين يهتمون بالحركة الفكرية يصرون على إسباغ ميزة « التجديد » على بعض من ينظمون الكلمة بشكل خاص ، وإطلاق صفة « التقليد » على من ينظمون الكلمة بشكل آخر .

والشعر فن .. وليس في الفن تقليد ، فالفن جديد دائما . وقد تعيش لوحة أو قصيدة أو معزوفة موسيقية مرت عليها آلاف الأعوام ، في حين ماتت مئات الأعمال التي حاول أصحابها أن يبتكروا لها قوالب وخطوطا ومناهج حديثة .. لماذا ؟ هل الفن ينفر من الجديد ؟ كلا ، ولكن الذي يحدث هو أن الداعين إلى تجديد الأساليب ليسوا فنانين ، وإنما علماء في الفن ، ويغريهم علمهم بأن يتولوا التجربة الجديدة بأنفسهم فيفشلوا ، وتقتل التجربة معهم . فالفن ليس علما ، ولكنه موهبة تمتد منها العلم . وكل المحاولات الناجحة في مختلف الفنون فرضت وجودها لأن وراءها فنانا . أما المحاولات الفاشلة فهي المحاولات التي قام بها علماء تعوزهم الموهبة الفنية الأصيلة .

والعملة الفنية إما أن تكون سهلة فتداولها ، أو صعبة فنشقى في الحصول عليها . أما إذا كانت عملة لا يتداولها أحد بسهولة أو بصعوبة فهي ليست فنا ، وإن ارتفعت مئات الأصوات مؤكدة أنها عملة جديدة . فقياس صحة العملة أن تشتري بها شيئا ، فما الذي تشتريه بالفن الصادق ، إننا نشترى الانفعال ، ورعشة الشاعر ، وإغراق الذهن في التأملات . فكل ما لا يثير انفعالنا وتأملاتنا ، ولا يهزنا من أعماقنا ليس بفن . قد يكون علما ، مذهبا فلسفيا ، معادلة رياضية ، أو لا يكون كذلك . وإنما العيب أن يصر صاحب النظرية العلمية على أن يسمى نظريته قصيدة أو تمثالا أو لحنا موسيقيا .

إن الفن فعل وصوت ، ولا بد لكى نوقن بالفعل من أن يكون له واقع .. ولا بد لكى نوقن بالصوت من أن يكون له صدى .

والأشكال والأساليب الفنية لا يمكن أن تخضع للقواعد والمناهج ، وإنما تنبع من ذات الفنان ، فتعبر عن شخصيته .

والعمل الفني لا يعيش إذا لم تكن له شخصية تميزه عن الأعمال الفنية الأخرى ، وإن تقارب معها في اللون والنسق .

ولا ينبغي أن تقف في وجه المحاولات للتجديد في الأشكال الفنية جميعا . وعندما يوجد الفنان الذى يرسم هذه الأشكال ، فإنه سيفرض وجوده بأعماله الفنية ، وليس بالمذكرات التفسيرية التى يشرح بها هذه الأعمال^(١) .

- ٤ -

وعلى هذا فإن ظاهرة التجديد تبدو أولا فى أعمال الأدباء ، فإذا وقعت موقعها من نفوسهم وتمثلهم لحقيقة الفن رددها غيرهم ، وبقاء هذه الظاهرة الجديدة رهن برضا الأذواق عنها ، حتى من التقاليد الأدبية أو الفنية التى يكون لها فى نفوس عامة الأدباء حظ من

ولقد جدد القدماء والمحدثون ، وشاع تجديدهم فأصبح نمطا يضاف إلى الأنماط المعروفة . فقد أكثر العباسيون من النظم فى الأوزان التى لم تستكثر منها العرب ، كالنظم من المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك والمنهوك من الضروب ومخلع البسيط وغير ذلك ، واخترعوا أوزانا ولدها الخليل بن أحمد من عكس دوائر بحوره ، ونظم منها كثير من المولدين ، من ذلك ما نظمهم بعضهم من البحر المسمى المستطيل أو الوسيط ، وهو عكس الطويل ، يقول :

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور أدير الصدغ منه على مسك وعنبر

وما نظمهم بعضهم من البحر المسمى بالمتد ، وهو عكس المديد ، يقول :

قد شجانى حبيبي واعترانى اذكار ليته إذ شجانى ماشجته الديار

واخترعت أوزان أخرى كبعض أوزان اخترعها مسلم بن الوليد ، ونظم منها ، وكالمواليا وقد

(١) كامل الشناوى : (ليس فى الفن تقليد) مقال فى « الأخبار » فى ٢ / ١ / ١٩٦٣ م .

اخترع في رثاء البرامكة باللغة العامية ، واخترعت الفنون السبعة واللوشحات في أواخر الدولة العباسية^(١) .

وكذلك استحدثت أمور في نظام القوافي ، منها « الشعر المسط » وهو أن يبتدىء الشاعر بيت مصرع ، ثم يأتي بأربعة أقسة على غير قافيته ، ثم يعيد قسما (شطرا) من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة ، ويقال إن أول من فعل ذلك امرؤ القيس - وهو غير مسلم - ورووا له في ذلك قوله :

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرابع من هند خلت ومصايف يصيح بمفناها صدى وعواذف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكسل مسف ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال

وربما كان المسط بأقل من أربعة أقسة ، وبلا بيت مصرع ، كقول بعضهم :

غزال هاج لي شجنا فبت مكابدا حزنا
عميد القلب مرتهنا بذكر اللهو والطرب

وجرى على ذلك ، ويسمى بالمسط تشبيها له بالمسط .

ومنها (الخمس) وهو أن يؤتى بخمسة أقسة من وزن وقافية ، ثم بخمسة أخرى من وزن وقافية أخرى إلى آخر القصيدة ، وقد أكثروا منه .

ومنها (المزدوج) وهو أن يؤتى بشطرين من قافية ثم بأخرين من قافية أخرى ، وأكثروا منه جدا في نظم كتب الأدب والعلوم ، كما في نظم ألفية ابن مالك .

(١) نظم للولدون في الأبحر للهمة وهي : المستطيل ، والممتد ، والمتوفر ، والمتمد ، والمنسرد ، والمطرود فمدها ستة أبحر ..

والفنون السبعة هي التي لم ينظم منها إلا الولدون ، ولا يعدها العروضيون من الشعر ، وهي : السلسلة ، ودوبيت ، والقوما ، واللوشح ، وكان وكان ، والواليا ، والزجل .

وأول من نظم هذه الأنواع بشار ثم أبان بن عبد الحميد اللاحقى وبشر بن المعتز ، ودرج عليها الناس كابن المعتز ، وابن وكيع ، والأمير تميم بن المعز .^(١)

والأوزان الستة التى أطلق عليها (الأبحر المهملة) وهى : المستطيل ، والممتد ، والمتوفر ، والمتئد ، والمنسرد ، والمطرود ، لم تكن - كما يرجح الدكتور إبراهيم أنيس - من اختراع المولدين من الشعراء ، بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض ! وأيد هذا رأى بأننا نرى أمثلتها وشواهدا تتكرر هى بعينها فى كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف ، وتبدو عليها سمة من الصنعة العروضية . وإلا فكيف نتصور أن تخلو دواوين الشعراء فى كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة ؟ وخير وصف خلعه أهل العروض على هذه الأوزان أنهم سموها (المهملة) ، ويجب أن تظل مهمة فى بحثنا ، فليست تستحق الوقوف عندها كثيرا ، ويجب أن ينظر إليها دائما على أنها أثر من آثار الصنعة عند المتأخرين من أهل العروض ، حين أرادوا أن يضيفوا جديدا إلى ما قاله الخليل^(٢) :

وعند ابن خلدون أن الشعر موجود بالطبع فى أهل كل لسان ، لأن الموازين على نسبة واحدة فى أعداد المتحركات والسواكن ، وتقابلها موجود فى طباع البشر^(٣) . وذلك بعد قوله إن على الشاعر أن يراعى فى شعره اتفاق القصيدة كلها فى الوزن الواحد حذرا من أن يتساهل الطبع فى الخروج من وزن إلى وزن يقاربه ، فقد يخفى ذلك من أجل المقاربة على كثير من الناس . ولهذه الموازين شروط وأحكام تضمنها (علم العروض) . ويرى أن هنالك أوزانا أخرى ، ولكن « ليس كل وزن يتفق فى الطبع استعملته العرب فى هذا الفن ، وإنما هى أوزان مخصوصة تسميها أهل تلك الصناعة البحور ، وقد حصروها فى خمسة عشر بحرا^(٤) » ، بمعنى

(١) انظر (تاريخ آداب اللغة العربية فى العصر العباسى) للأستاذ أحمد الإسكندرى - (مطبعة السعادة - القاهرة ١٩١٢ م) .

(٢) موسيقى الشعر : ص ٢٠٨ من الطبعة الثانية .

(٣) مقدمة ابن خلدون ٥٨٢ .

(٤) هذه البحور هى : الطويل ، والمديد ، والبسيط ، والواقر ، والكامل ، والمهزج ، والرجز ، والرمل ، والسريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، والمتقارب . وهى البحور التى استخرجها الخليل بن أحمد من الشعر العربى ، وقد أضيف إليها . بحر يسمى « المتدارك » استخرجه الأخفش النحوى ، وسمى بذلك لأن الأخفش تدارك به على الخليل حيث تركه ولم يذكره من جملة البحور لأنه لم يبلغه ، أو لأنه يخالف لأصوله . وانظر ٦٧ من الحاشية الكبرى للدمنهورى - طبعة الحلبي . القاهرة ١٣٤٤ هـ .

أنهم لم يجدوا للعرب في غيرها من الموازين الطبيعية نظماً^(١) وينسب ابن خلدون استحداث الموشحات إلى الأندلسيين في قوله « إن أهل الأندلس لما كثر الشعر في قطرهم ، وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح ينظمونه أسباطا أسباطا ، وأغصانا أغصانا ، يكثر من أعاريضها المختلفة ، ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا ، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة ، وأكثر ماتنتهى عندهم إلى سبعة أبيات ، ويشتمل كل بيت على أغصان بحسب الأغراس والمذاهب ، وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد ، وتجاروا في ذلك إلى الغاية ، واستطرفه الناس جملة الخاصة والكافة ، لسهولة تناوله ، وقرب طريقه ، وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني ، وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد ، ولم يظهر لها مع المتأخرين ذكر ، وكسدت موشحاتها ، فكان أول من برع في هذا الشأن عباد القزاز شاعر المعتم بن صامح صاحب المرية^(٢) .

ونستطيع أن نستخلص من ذلك عدة أمور :

(١) أن هنالك أوزانا طبيعية كثيرة للشعر غير الأوزان المحصورة في البحور المعروفة ، أى أن موسيقى الشعر التى تتألف من المقاطع والحركات والسكنات المتناسقة لا تقتصر على تلك الأوزان التقليدية المعروفة التى استخرج الخليل منها خمسة عشر وزنا ، واستدرك عليه الأخفش بوزن وجده فى منظوم العرب ، وأهمله الخليل أو نسيه .

(٢) أن من الأوزان الكثيرة ما استعمله القدماء كثيرا أو قليلا ، ومنها ما أهملوه ، أو لم يعثر عليه فى شعرهم .

(٣) أن المحدثين أو المولدين ، وهم الطبقة التى تلت طبقة العرب الخالص ، قد أكثروا من استعمال أوزان قل استعمال العرب لها .

(٤) أنهم استطاعوا أن يولدوا من تلك البحور القديمة بحورا جديدة نظموا شعرهم عليها .

(٥) أنهم استحدثوا بحورا تكثر صلتها أو تقل بالبحور القديمة .

(١) انظر (المقدمة) : ص ٥٧٠ .

(٢) مقدمة ابن خلدون ٥٨٤ .

(٦) أن بعض هذه الأوزان الجديدة لقي قبولا ، وتلقاه العامة والخاصة بالرضا ، فكثير المتبعون لها والناظمون عليها ، واشتهرت هذه الأنساق الجديدة، وأضيفت إلى الأنساق الموروثة .

— ٥ —

والذى يمكن أن يستفاد من كل هذه التجارب ليصبح مبدأ من أوليات المبادئ فى فن الشعر ، أنه لابد فيه من نسق يخضع لنظام موسيقى خاص يستعمله الشاعر ، ويلتزمه فى جميع أجزاء العمل الأدبى ، وذلك عن طريق تقسيه إلى وحدات مؤتلفة تتكرر على نسق رتيب ، ليجمع لفن الشعر أهم أركانه، وهو الموسيقى الجزئية، والموسيقية الكلية التى تحصل بالترداد والتكرار ، وفن الشعر فى اللغة العربية « يناسب هذه اللغة الشاعرة ، التى انتظمت مفرداتها وتراكيبها ومخارج حروفها على الأوزان والحركات وفصاحة النطق بالألفاظ ، فأصبح من الشعر الموزون فن مستقل بإيقاعه عن سائر الفنون التى يستند إليها الشعر فى كثير من اللغات . فلا حاجة بالشعر العربى إلى إيقاع الرقص الذى يصاحب إنشاد الشعر فى اللغات الأخرى ، لأن أشعار تلك اللغات تستعير الحركة المنتظمة من دقات الأقدام وحركات الأجسام فى حلقات الرقص أو اللعب المنسق على حسب خطوات الإقبال والإدبار والدوران ، ولا حاجة بالشعر العربى إلى ملازمة الإيقاع المستعار من الرقص واللعب ، لأن أوزانه مستقلة بإيقاعها الذى يميز أقسامها وحدودها ، ويغنيها عن الأقسام والحدود فى الفنون الأخرى . ولا حاجة بالشعر العربى إلى مصاحبة الغناء لترتيب أوقاته وضغط مواقع المد والسكون فى كلماته ، لأنه مرتب مضبوط فى كل كلمة ، بل فى كل جزء من أجزاء الكلمة يجمع بين الحركة والسكون .. وأسباب هذا الفن الكامل الذى استوفى أوزانه فى مجوره وقوافيه تظهر من دراسة تاريخ النظم فى اللغة العربية . والسبب الشامل الذى ألم بجميع تلك الأسباب أن التركيب الموسيقى أصل من أصول هذه اللغة لا ينفصل عن تقسيم مخارجها ، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها ، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها بالإعراب أو بالاشتقاق . وهذا السبب الشامل هو الذى يسر النظم المطبوع لأصحاب السليقة الشعرية من الناطقين باللغة العربية منذ أقدم عصور الجاهلية إلى هذه الأيام ، فإن الشاعر المطبوع ينظم الأشعار فى مجورها المتعددة بغير حاجة إلى علم يدرسه ويستهدى به ، غير سليقته الفنية ، ولم تكن بالشاعر الجاهل حاجة إلى دراسة العروض ، ولا إلى تعريف أسماء البحور ، وتقسيم ضروب التفاعيل^(١)

(١) العقاد (اللغة الشاعرة) ٢١ (مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٠م) .

والوزن والنافية في نظر « وردزورث » يحيئان طبيعة واختيارا ، ولهما مناهج مقررّة موحدة لا مجال فيها للخروج على النظام الموروث ، ولا لتحكم الشاعر في القارئ . ولكن « كولردج » لا يستطيع مع صاحبه صبرا على هذه النقطة ، فينادى : أشاعر هذا الذي يتكلم عنه شاعر ؟ ! الأولى أن يسمى أحق أو مجنوناً أو دعياً أو واهماً جاهلاً ! ويتساءل كولردج : هل تستطيع مثل هذه الأدمغة أن تطلق يد الفوضى كذلك في الوزن والقافية ؟ وكيف يكون القارئ تحت رحمة أمثال هؤلاء ؟ وإذا استمر يقرأ هراءهم فليست الغلطة إذن غلطته^(١) .

وكل هذا يدلنا على اعتبار الوزن أو الموسيقى - والقافية من تمام تلك الموسيقى - داخلا في مفهوم الشعر عند الإنسانية كلها مع التسليم باختلاف تنوع الموسيقى بين اللغات المختلفة ، ومدى تذوقها وتقديرها والاستمتاع بها بين مختلف الأجناس ، ولكنها على كل حال لون من ألوان التقاليد الفنية اعترفت بها الإنسانية ، وميزت التعبير الشعري من غيره من صنوف التعبير اللغوي . ومعنى هذا أن المضمون لابد أن يصاغ في قالب معروف ، ليحقق غايته التي ألقت الجماعة أن تراه فيه .

— ٦ —

وقد حاول الخروج على هذا القالب بعض الشعراء في الشرق والغرب في ثورة على قيود القالب التي قد تعوق الشاعر عن الاسترسال في بث عواطفه وأخيلته وأفكاره ، فضحوا بهذا النسق التقليدي في سبيل المضمون . ولكن آخرين من الشعراء جاروا أولئك المجددين في الخروج على قيود القالب ، دون أن يكون هناك مضمون جدير بالحرص عليه .

وقد كان هذا الخروج من أهم الدواعي في إثارة معركة حامية بين الأدباء والنقاد في هذا القرن لم يشهد لها مثيل في الأزمان السابقة ، فقد انطلق المجددون يدافعون عن تجديدهم ، في الوقت الذي حملوا فيه حملة عنيفة على القوالب القديمة التقليدية التي ذهبوا إلى أنها تشل من حرية الشاعر .

وبحث آخرون في مدى هذا التجديد ومدى ملاءمته لطبيعة الفن الشعري واقترح بعضهم حلاً مقبولة للتخلص من هذه المشكلة التي يعانيها الشعر بسبب قيد الأوزان التقليدية ،

(١) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب وبقده : للأستاذ محمد خلف الله - ص ٧٠

ونظام القافية الذى سار عليه الشعر العربى منذ أزمان بعيدة . وقد استنفد الشرح والتعليل والدفاع والهجوم طاقات عظيمة من جهود النقاد المعاصرين ، وكان منها ثروة نقدية موزعة بين ثلاثة تيارات :

التيار الأول : الذى يتمثل فى المحافظة على تقاليد الشعر الماثورة ، ويصر أصحابه على أن الشعر الجدير بالاعتبار هو الشعر الذى التزم هذه التقاليد فاحتفظ بموسيقى الوزن ، والقافية الموحدة ، ويرون عدم الخروج على البحور الشعرية والأعاريض المعروفة ، وهؤلاء يعللون الظواهر الجديدة بالجهل والعجز عن مجازاة أصول العروض وقوانين القافية .

والتيار الثانى : الذى يتمثل فى الإبقاء على الوزن ووحدته فى القصيدة والتخلص من نظام القافية الموحدة ، لما يرى فيها من تقييد للشاعر ، ووقوف فى سبيل تأدية المعانى والأخيلة والعواطف والأفكار ، وقد اصطلح على تسمية الشعر الذى احتفظ بوحدة البحر أو الوزن مع تغير القوافى « الشعر المرسل » .

والتيار الثالث : هو الذى ينفر أصحابه من كل قيد ، أو من كل قالب ولا يعتبرون سوى المضمون الشعرى ، وقد أطلقوا على هذا اسم « الشعر الحر » وقد يخلط أصحاب هذا الشعر بين البحور المختلفة فى القصيدة الواحدة ، أو يولدون أوزانا جديدة لا عهد للشعر القديم بها ، ويخرجون أيضا على وحدة القوافى . وهذا هو الشعر الجديد الذى قد يسمونه (شعر التفعيلة)

ثم كان بعد هذه التيارات الثلاثة تيار رابع ، وهو تيار « الشعر المنثور » الذى لا يتقيد بوزن ولا بقافية ، « وإنما يعتمد على جمال الصور ، ورشاقة الألفاظ وجرسها ، وتصوير العواطف والخواالج » ، ومن هذا النوع مقطوعة « القمر » لحسين عفيف ؛ ومنها : « أخيال حالم ضوؤك هذا يا قمر ؟ ! فيم يسبح تفكيرك ؟ وبم ياترى تهمس بك أحلامك ؟ دعتك ، شحوبك ، ابتسامتك ، إغراقك ، كل هذا يوحى إلى يا قمر بأنك حالم ، أيا ترى غيبك الذى غيبنى فهمت وراء الغيب ، واستحالت حياتك نوما ، وإحساسك أحلاما » ... إلخ . وقد كتبت الشاعرة جميلة العلايلي قصائد من هذا الشعر المنثور ، وأودعتها ديوانها « صدق أحلامى » .^(١)

(١) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث : عبد العزيز السوقي - ص ٥٢٣ (مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٦٠ م)

وقد تتبع الدكتور إبراهيم أنيس عددا من فحول الشعراء في عصر النهضة وأحصى الأوزان التي استعملها كل شاعر منهم . ودرس الأبحر والأوزان التي جددوها ، أو التي خرجوا فيها على الأوزان التقليدية المعروفة أو التي تصرفوا فيها تصرفا قريبا أو بعيدا عن تلك الأوزان قفى ديوان البارودى قطعة واحدة من وزن مخترع لا عهد للعروضيين به ، وعدد أبياتها ٩١ ، ولا بأس من أن نورد هنا بعضا من أبياتها :

امـبـلـاً القـدحُ	واعص من نصـحُ
واژو غلّـتى	بـابـنة الفرحُ
فـالـفـتى مـتى	ذاقـهـمـا انـشـرحُ

وقد جاء بالشوقيات قطعة واحدة من وزن مخترع ، هو نفس الوزن الذى اخترعه البارودى ، وعدتها سبعون بيتا مطلعها :

مـمـال واحتـجبُ	وادعـى الغـضبُ
ليت هـاجـرى	يـشـرح السـببُ
عـبـه رـضـا	لـيـتـه عـتبُ

وربما عد من الأوزان المخترعة تلك القصيدة التى عنوانها « وصف مرقص » والتي جاء فيها :

طـال عـلـيـها القـدمُ	فـهى وجـود عـدمُ
قـد وئـدت فـى الصـبـا	وانـبـعثت فـى الـهـرمُ
بـالـسـخ فرـعـون فـى	كـرمـتـهـمـا مـن كـرمُ
أهـرق عـنـقـودـهـمـا	تـقـدمـة لـلـصـمُ
خـبـأهـمـا كـاهـن	نـاحـيـة فـى الـهـرمُ

وقد التزم شوقى فى كل شطر وزن « مُسْتَعِلِنُ فَاَعْلَنُ » وهو مالم يقل به أهل العروض فى كتبهم ، إلا إذا اعتبرنا هذا من « مشطور البسيط » الذى عده الثقة من أهل العروض شاذا لا يعول عليه .

والغريب أن نرى أمير الشعراء ينظم فى بحر كالمقتضب ، ذلك الوزن الذى أنكره الأخفش ، والذى لم نعثر له فى شعر القدماء على أمثلة صحيحة النسبة ، فقد نظم شوقى قصيدة

من هذا البحر في وصف حفلة رقص بقصر عابدين . وهذه القصيدة تربو على السبعين من الأبيات ، وقد جعل مطلعها :

حَفَّةٌ كَأَسْهَى الْحَبِيبِ فَهِيَ فَضْضَةٌ ذَهَبُ

وقد نهج فيها شوقي نهج أبي نواس في نظمه خمسة أبيات من هذا الوزن، وقد جعل أبو نواس مطلع أبياته :

حَامِلُ الْهَوَى تَعَبُ يَسْتَخْفُ الطَّرِبُ

وربما كان هذا تفكها من شوقي بهذا اللون ، كما تفكه به أبو نواس من قبل ! .

وقد جاء في رواية « مجنون ليلي » عدة أبيات من وزن لالعهد للعروضيين به ، هي :

زِيَادٌ ، مِذَاذُ	قَيْسٌ وَلَا هَمٌّ
طَبِخٌ يَدُ الْأُمِّ	يَقِيسُ ذُقْ مَمَّا
الْأُمُّ يَقِيسُ	لَا تَطْبِخُ السَّيِّئُ

ومثل هذا تلك الأنشودة التي جاءت في الرواية على لسان الحادى :

هَلَا هَلَا هَيَّا اطْوِ الْفَلَاطِيَا
وَقَبْرِبَى الْحَيَّا لِلنَّازِحِ الصَّبِّ

كما جاء بالرواية أنشودة على لسان الحادى أيضا ، شطرها الأول من بحر المجتث ، والشطر الآخر عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل الرجز ، وهذه الأنشودة مطلعها :

يَا نَجْدُ خُذْ بِالزَّمَامِ	وَرَحْبِ
سَرَفِي رَكَابِ الْغَمَامِ	لِيُثْرِبِ
هَذَا الْحُسَيْنِ الْإِمَامِ	ابْنُ النَّبِيِّ

غير أننا نلاحظ في المجتث هنا أن « فاعلاتن » قد صارت « فاعلاتُ » وهو ما لم يقل به أهل العروض ، ولم يرد في رواية « مصرع كليوباترا » من وزن غريب لا عهد لأهل العروض به إلا ما جاء على لسان كليوباترا :

بل حارسُ جافٍ	من حرسِ القصرِ
معربسُ الخطُبو	من نشوةِ النصرِ
لا تسعُ الأرضُ	رجليهِ من كبرِ

ومثل قول الشاعر على لسان « شرميون » :

ملكتي	دعى	هـ	الفكرُ
جنود رومسـة	يعبد البـدرُ	يـ	الغـرُ
في سبيلها	يركب	الـ	الغـرُ

ومثل غناء « إياس » :

يـ	طـيب وادى العـدمُ	مـن مـنـزلِ
لم تش فيه قـدمُ	للـعـزل واد خـلـ	
أنا فيه لـحـبـي	وـحـبـي فيـه لـي	

فنحن نرى في مسرحيات شوقي أوزانا لم يطرقتها الشعراء إلا نادرا، وقد بدأت تظهر، وتأخذ مكانها بين الأوزان ، كما بدأت الآذان تألفها ، ولم تكن تستسيغها من قبل ... وقد نهج نهج شوقي في الشعر المسرحى شعراء محدثون ، وتأثروا به إلى حد كبير ... وقد قلد شوقي في أوزانه المخترعة صاحب رواية « العباسة » فقال في روايته على لسان العباسة وعليّة :

هـ	ذا أخى جـاء	يرعى أخى الله
تحنو لـه العـليا	والعـزّ والجـاء	
وتدعم الدنـيا	والـدين يمنـاء	

كما جاء في الرواية قطعة أخرى عدتها ٢١ بيتا ، مطلعها :

هـ	ذا دمي القـاني	قـد زان خـديـك
----	----------------	----------------

ولم يرد بديوان العقاد من أوزان غريبة لا عهد لأهل العروض بها إلا قطعة صغيرة عدتها ١٢ بيتا ، ومطلعها :

أبصرت بالموت في الكرى عيمان لا يخطيء العدد
عيمان حتى لما ترى عيناه ما اغتال أو رصد
قلت أنت السدى حى كل البرايا من الأبد

إلا أن هذا الوزن من « مخلع البسيط » الشاذ على حد تعبير أهل العروض ، وهو الذى تنتهى كل أشطره بوزن « فعو » بدلا من « فعولن » . فإذا صح أن العقاد قد نظم هذه القطعة وهو يعلم برأى أهل العروض فى مثلها أكد لنا أن هذا الشاعر قد درس العروض دراسة دقيقة مستفيضة^(١) .

وقد حمل العقاد على شوقى حملة شديدة بسبب ما لجأ إليه فى رواية « قبيز » من المغايرة فى الأوزان والقوافى بعد عدد قليل من الأبيات ، وكانت هذه المغايرة هى أولى الملاحظات التى أخذها على المؤلف فى هذه الرواية ، وهى قصر النفس واضطراب القوافى والأوزان ، فإن جمال النظم فى الرواية التمثيلية التى تتلى على الأسماع أن تنسجم القافية ، وألا تقاجىء الأذان بالنقلة البعيدة فى الموقف الواحد ، دع عنك كلام الممثل الواحد ، ولهذا فضل النظم على النثر ، ووجب التلحين والغناء فى هذه المنظومات .

وأيا كان اعتذار الشاعر فى تغيير الأوزان موقفا بعد موقف فما نخال أحدا يعذره حين يغير الوزن فى البيتين الاثنى يلقى بها الممثل والممثلان فى الحوار الواحد ، أو فى النفس الواحد .. فإذا أحد البيتين من بحر وقافية ؛ وإذا البيت الثانى من بحر آخر وقافية أخرى .

نعم إلى هذا الدرك من الخلل والإسفاف هبط شوقى فى نظم الرواية ، هبط إليه لغير ضرورة ولغير حكمة ؛ إذ أن جميع مواقف الرواية التى على هذا النمط مما يسهل نظمها فى بحر وقافية ، ولا سيما تلك البحور السهلة الذلول التى اختارها شوقى ، وخفيت فيها نغمة الوزن حتى لا تحس إلا بتلمس وطول إصغاء . ولا تقول ذلك دون أن نشفعه بدليل محسوس لا مرأى فيه ، فهذه أبيات شوقى كما نظمها فى الرواية .. بدأت الرواية بالموقف الآتى بين تاسو ونفرىت :

تاسو : أحوم حول صنمى وحول هذا القدم

نفرىت : حول رجلى أنا ؟

(١) موسيقى الشعر ص ١٩٧ ، ٢٠١ من الطبعة الثانية .

تاسو : أجل حول هذا الـ شهد والزبد والتمير الصافي
مابك ياتقريرت ؟ ماهذا الأسى ؟ ما بال عينيك تريدان البكا ؟

فها هنا بيتان اثنان يقولهما تاسو وحده ، كل منهما على بحر وقافية غير بحر الثاني وقافيته .

ومثل آخر : حين يتحادث تاسو وتيتاس ، فيقول تاسو : وماذنبى ؟ فتجيبه تيتاس :

... لقد أحسنت لكن لى أنا الذنب
أنا أحببت عابثا سادر القلب جافينا
يعشق الجاه والغنى لا يحب الغوانينا

فقد أجابت تيتاس فى نفس واحد وجواب واحد بوزنين وقافيتين .

ومثل ثالث : حين تدعو القهرمانة الجوارى إلى الرقص والتغنى بنشيد فرعون :

قمن إلى اللهو ياعذارى وخذن صنجا وخذن دفا
واهتفن بالشعر والأغاني واقطعن ليل الشباب قصفاً
وأنشدن مع القوم نشيد الملك العاني

بحران وقافيتان فى كلام ممثلة ، وكان من أيسر الأمور أن تلقيه كله من بحر وقافية^(١)

وهذا النقد يبين وجهة نظر الناقد فى تغيير الأوزان والقوافى ، وشدة تمسكه بالوحدة ، ولو فى المقام الواحد ، أو على لسان الممثل الواحد فى الأقل . والدليل على هذا التمسك بوحدة الوزن ووحدة القافية . ذلك الحوار التهكمى الذى ألفه العقاد فى ختام نقده لرواية قبيز ، وهو يمثل شوق بين يدي قبيز فى حوار طويل بلغ عدد أبياته مائة بيت وثمانية أبيات ، كلها على نسق واحد من ائتلاف الوزن والقافية . وهذا يمثل رأى الذى استقر عليه العقاد أخيراً بعد أن كان من دعاة التجديد فى الأوزان والقوافى ، وإن كان يرى جواز تغيير القافية بعد عدد مناسب من الأبيات ، وجواز الانتقال من بحر إلى بحر عند الانتقال من غرض إلى غرض ، كما سنذكر رأيه بشئ من التوضيح فيما بعد .

☆ ☆ ☆

(١) رواية قبيز فى الميزان (العقاد) ص ١٠ - مطبعة المجلة الجديدة : القاهرة .

وإذا عدونا هذا الخروج أو هذا التجديد في الأوزان والآفاق ، ومدى تقبل النقد لهذا التجديد ، كما سنشير بعد إلى الآراء المختلفة فيه ، فإن الشعراء المعاصرين الذين كتبوا بالأوزان القديمة قد أخذ عليهم ما وقعوا فيه من أخطاء عروضية « وفي وسعنا أن نملأ صفحات كثيرة بأغلاط شعراء لا يصدق القاريء أنهم يخطئون . هذا مثلاً بيت من « الطويل » لعللى محمود طه^(١)

وأصغى إليه الضوء فى صفو جزلان
وأضفى على الوادى شعاع حنان

هو بيت لا يستوى وزن شطريه اللذين يجريان كما يلى :

فـعـولـن مـفـاعـيلـن فـعـولـن مـفـاعـلـن
فـعـولـن مـفـاعـيلـن فـعـولـن مـفـاعـلـن

أو أنها يجمعان بين تشكيلتين للبحر الطويل لم يجمع بينهما العرب . وليس الغلط مقصوراً على « على محمود طه » ، فلمحمود حسن إسماعيل أخطاء مثلها ، هذا مثال منها من « الخفيف »^(٢) :

طعنة من معاذ أخرس فوها فاك بعد ماكنت تنهى وتأمر

وشرطه الثانى مكسور كسراً لا يجبر ، لأنه خارج على الوزن . وهذا صالح جودت فى ديوانه « لىالى الهرم » قال « من الخفيف » :

ارفعيه عن الثرى كما رفع الله إلى خلده نبى الصليب

وإنما يستقيم البيت لو حذفنا كلمة « كما » التى يتوقف عليها المعنى . ولنزار قباني فى أوائل حياته الشعرية « من البحر السريع »^(٣) :

لعنت من صفراء جاحدة ماذا تمنيت ولم أفعـل
ابن ثمانين رضيت به لتغرقى فى الـذهب الثقـل

(١) من قصيدة (العشاق الثلاثة) ، من « لىالى الملاح التائه » .

(٢) من قصيدة (ثورة الإسلام فى بدر) من ديوانه « هكنا أغنى » .

(٣) من قصيدة (حاتم الخطبة) من ديوانه « قالت لى السراء » .

إن في عروض هذين البيتين زحافا قبيح الوقع .. ولغير هؤلاء الشعراء غلطات كثيرة ليس هنا مجال ذكرها^(١)

التجديد في شعر المهجر

وقد ظهر التحرر من تقاليد الوزن والقافية أكثر ما ظهر في شعر اللبنانيين الذين رحلوا إلى أمريكا ، وأقاموا في مغتربهم ، وسموا شعراء المهجر ، حتى أن أكثر الباحثين يرجعون إليهم هذا التحرر الجديد ، ويعد غيرهم من شعراء الوطن العربي المجددين مقلدين لهم ، ومتأثرين بهم .

ويعد عيسى الناعوري تلك الظواهر الجديدة في شعر المهجريين امتدادا للانطلاقة الأندلسية الشعرية التي ظهرت في موشحات أهل الأندلس ، فإن تلك الانطلاقة الأندلسية لم يتح لها أن تبلغ بموشحاتها وتجديدها في الشعر مرحلة النضج ، فتوًى شعرا عميقا خاليا من التلاعب اللفظي ، وكافيا للتعبير عن مختلف النوازع الروحية والإنسانية والاجتماعية ، غير أنها كانت تجربة ناجحة جدا لتسهيل الشعر العربي ، ولتحريره من قيود الوزن والقافية . وكان لابد من انطلاقة ثانية في سبيل البلوغ بالشعر العربي إلى مرحلة العمق والبساطة ، وإلى جعله فنا جيلا يعبر عن خلجات النفس ونوازع الحياة بغير افتعال أو زخرفة لفظية .

« ولقد جاءت هذه الانطلاقة الثانية بعد قرون من تاريخ الانطلاقة الأولى وكما كان الذين جاءوا بالأولى من العرب الذين عاشوا في الغرب ، كذلك جاءت الثانية على أيدي العرب الذين هاجروا من بلادهم إلى بلاد المهاجر الأمريكية . وقد ساعد على خلقها الجو الجديد الذي عاش فيه شعراء المهجر في هذا القرن العشرين، والآداب الغربية التي اتصلوا بها وبأهلها ، والحرية الواسعة التي امتلأت بها نفوسهم ، فراحت تجود بالكثير من الجميل المطرب، والرقيق المؤثر، والناعم الممتع .

« وجدير بالذكر أن شعراء المهجر - وأسبقهم شعراء الرابطة القلمية - قد استفادوا من انطلاقة الأندلس الأولى في طرائق النظم ، فقد وجدوا الطريق أمامهم مشقوقة ، وليس عليهم غير أن يطوروها التطور الذي يقتضيه الفن الرفيع، ويبلغوا بها المرحلة التي تجعل من الشعر رفيقا للنفس ، وتصويرا للإحساس .

(١) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر : ص ١٤٥ .

« وكذلك استفاد المهجريون كثيرا من الآداب الغربية التي عرفوها في أوجها ، فقد كان فيهم المطلعون على الآداب الروسية والإنجليزية والفرنسية ، وعلى كثير من المترجم عن الألمانية والإيطالية . وباطلاعهم هذا استطاعوا أن يجمعوا في انطلاقتهم الجديدة بين قوة المعاني ، وصدق التعبير، وبراعة الصور ، وبساطة الصياغة وموسيقيتها . فقد أدركوا أن الشعر فن جميل يعبر عن تجربة حقيقية وانفعال صادق قبل كل شيء ، وليس مجرد صناعة كلامية يتجرأ عليها من يشاء ، وأدركوا أن صدق التعبير وبساطته عنصر رئيسي ، كما أن الموسيقى هي أيضا عنصر رئيسي آخر ، وهكذا جاءوا إلى الشعر الكلاسيكي التقليدي ، الذي أغنوه بجمال المعاني الجديدة ، بشعر آخر جميل ، غنى بالموسيقى والألوان والصور الحية البديعة^(١) . ويذكر المؤلف بعض صنيع المهجريين في أوزان الشعر وموسيقاه ، ويشير إلى تلاعبهم بالتفعيلات ، وإيثار بعضهم بناء القصيدة على تفعيلة واحدة ، كما يشير إلى تنوع القافية في قصائدهم ، وإلى أثر هذا في موسيقى الشعر ، ويرى أن ماصنعه أولئك الشعراء حفظ للشعر روحه العربية ، وموسيقيته الفنية . وذلك في قوله : « وقد وصل بعض المهجريين ، كما وصل بعض الأندلسيين من قبل ، إلى جعل التفعيلة الواحدة أساسا للقصيدة ، فتلاعبوا بالتفاعيل كما طاب لهم . ومن ذلك قصيدة « النهاية » « لنسيب عريضة » التي يثور فيها لكرامة أمته وحريتها ، ويعرب عن شدة نغمته على الخنوع والمذلة ، فيقول :

كفّـنوه ! وادفـنوه ! أسكنـوه	هـوة اللحد العميق
واذهبوا لا تنـدبوه ، فهو	شعب ميت ليس يفـيق
ربّ ثار ، ربّ غار ، ربّ نار	حرّكت قلب الجبـان
كلها فينا ، ولكن لم تحرك	ساكننا إلا اللسان

ونلاحظ هنا الخروج الكلي على نظام التفاعيل التقليدي ، ولكننا نجد التماسك الموسيقي والتناغم باقين بكثير من الجمال والتأثير ، لأن القافية تنوعت تنوعا غنائيا بارعا فيها ، مما حفظ للشعر روحه العربية ، وأصالته الموسيقية الفنية معا ، ولم يتحول إلى تعابير نثرية جامدة ، أو استعارات وتشايبه مفتعلة افتعالا .

وهذه أبيات من قصيدة للشاعر إلياس فرحات من ديوان « أحلام الراعي » يصف فيها حلما جميلا :

(١) عيسى الناعوري (أدب المهجر) ٢٣٧ - (دار المعارف : القاهرة ١٩٥٩ م) .

في مسرح الشفاء الفسيح الخصب بين رياض تنبت العافية
فوق بساط سندس قشيب تحت سماء رحبة صافية

أطلقت أغنـــــامي ترعى وتجتز
والزنبق النـــــامي للفرح يفتز
والنرجس النعـــــسان من سهرة الأمس
قد أطبق الأجنـــــان خوفنا من الشمس

وهناك أناشيد تلاعب فيها « شفيق معلوف » بالتفاعيل ، مثل مطولته « عبقر » مثل قوله :

والتجأت إلى الوكور الحسان خـــــائرة القـــــوى
تكسر الأغصـــــان وتستر الكـــــوى

كيلا تراها العيون .. واختلجت على الركود الغصون

صفراء تقشعر أوراقها .. راوية حال بنات الهوى^(١)

آراء في التجديد العروضي

وكان من أقدم الذين حاولوا التحلل من قيد القافية ، جميل صدق الزهاوي الذي صاغ عددا من قصائده شعرا مرسلا ، ودافع عن الشعر الذي قال إنه استحدثه في الشعر العربي « مطلقاً إياه من قيد القوافي ، ذلك القيد الثقيل الذي تبرم به الشاعر ، وحببته الألفة إلى السمع » قال : وما أرى لالتزامه من مبرر غير أنه تراث الماضي الذي بقي دهرا يشل الشعر في مجموعه ، فلا يمنحه حرية لإيراد القصص وبث الآراء والوصف كما ينبغي ، ولا يد له في الموسيقى التي تجعل الشعر شعرا ، ألا وهي الوزن . وحسبك دليلا أن البيت الواحد يمثل به الكاتب ، فيلذه القارئ عارفا أنه شعر من غير أن يسأل عن موافقته لرديفه في القافية .

« ما أغنى أرجل غواني الشعر عن خلاخيل القافية ، وأغنى السامع عن سماع وسوستها التي تشوش عليه موسيقى الوزن !

(١) أدب المهجر : عيسى الباعوري ٢٤٢ .

« ومن نكد الشعر العربى أن قيد القافية فيه أثقل منه فى الشعر الغربى ، لضرورة مراعاة الإعراب ، ومقدرات الحركات قبله ، وتمائلها ، فوق التزام الروى ، وجعل الشعر العربى بطيء التطور . بحسب الحاجات العصرية التى لا يشبعها ذلك القديم الضيق .

« وإنى لا أريد اليوم رفع القافية من كل أقسام الشعر ، فذلك عسير على الأذواق التى ألفتها منذ عصور طويلة وأحقاب بعيدة ، ولكن أى بأس فى أن يوجد نوع من الشعر مرسل ، كما يوجد المقيد ، وأن يكون هذا النوع خاصا بالقصص والوصف والجدل والحكم ، حيث ينبغى أن يسير على صوت موسيقى الوزن حرا طليقا فى مجال واسع ، ولا يرسف فى قيوده مثقلا »^(١) .

فأنت ترى فى هذا الكلام أن الزهاوى لا يعيب فى التزام القافية إلا صعوبتها، وعجزها عن تحقيق ما يريد الشعر بثه من المعانى والأفكار . ويبدو من كلامه أيضا أنه لا يدعو دعوة صريحة إلى هذا الشعر المرسل إلا إذا وجد ما يقتضيه ، أى أنه لا ينكر القافية فى كل شعر ، وإنما يرى أن يكون فيه ما التزم القافية ، وما هو خال من الالتزام بمساعدة الشاعر على تحقيق ما يريد ، وهو وإن كان قد نظم عددا من القصائد المرسلة لا يزال مترددا بين هذا وذاك . ومن هنا لا نستطيع أن نعهده صاحب دعوة ، ولا زعيم مذهب يأخذ نفسه بمبادئه ، ثم يوالى الدعوة إليه ، ولكنه يرى فى الإرسال تيسيرا وتخفيفا ، من غير إصرار . ويزيد هذا رأى وضوحا اقتراحه للخلاص من عبء القافية ، وهذا الاقتراح يرمى إلى محافظة الشاعر على البحر ، والتزام وزنه فى جميع أبيات القصيدة ، مع جواز تغيير القافية بعد عدد من الأبيات . وذلك فى قوله : « لا أصر على التزام القافية ، ولا أجمد على الأوزان الستة عشر ، ولكنى أقول بالمحافظة على الجزالة العربية ، والأسلوب والشعور العربيين . إن خير طريق للخلاص من عبء القافية هو أن يحافظ الشاعر فى قصيدته على البحر ، وأن ينتقل بعد بضعة أبيات إلى روى جديد ، فإن القصيدة لا تخلو من مطالب مختلفة ، مع مناسبة بعضها لبعض ، فيجعل لكل مطلب روى »^(١) .

فالزهاوى فى هذه الكلمات يبدو فى صورة المتردد بين الحفاظ على القديم المأثور ، والثورة على تلك القيود التى تحد من حرية الشاعر ، أو بعبارة أخرى هو من الذين يتوجسون خيفة من ثورة المحافظين إذا ما جهر برأيه الصريح ، ودعا إليه فى إيمان وإصرار .

(١) الزهاوى وديوانه المفقود ١٩٤ .

(٢) (الزهاوى وديوانه المفقود ص ١٩٠)

العقاد والشعر الجديد

وكان في طليعة المجددين في مصر العقاد والمازني وشكري ، الذين يصر بعض النقاد والباحثين على تسميتهم « جماعة الديوان » وأرى أن الذين أطلقوا هذه التسمية لم يتحروا الدقة في هذا الإطلاق، أى في الإضافة إلى الديوان، لأن « الديوان » كما قلنا من قبل لم تصدر منه إلا حلقتان بقلم العقاد والمازني ، وليس فيها شئ كتبه عبد الرحمن شكري ، بل على العكس من ذلك تناول المازني شكري في الديوان تناولا لا يخلو من العنف والقسوة ، إذ سماه « صنم الألاعيب » . ولست أرى أن الصداقة التي جمعت بين هؤلاء الثلاثة في أول الأمر أو الاتفاق في المشرب ، وفي الدعوة إلى التجديد ، ليس كل ذلك كافيا لأن يعد عبد الرحمن شكري من جماعة « الديوان » الذي لم يكتب فيه سطرا ، وإنما هوجم فيه هجوما لا يخلو من قسوة كما قلت . كان هؤلاء المجددون في طليعة الذين ثاروا على القافية أولا، ثم على الوزن آخرا، فقد نظم عبد الرحمن شكري من الشعر المرسل قصيدته التي سماها « كلمات العواطف » التي أنهى بها الجزء الأول من ديوانه (ضوء الفجر) ، كما نظم من هذا الشعر أقصوصتين في الجزء الثاني إحداها « واقعة أبي قير » والأخرى « نابليون والساحر المصري » .

وقد تنبأ العقاد بنفشو هذه النزعة التجديدية في قوله : « لا مكان للريب في أن القيود الصناعية ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح ، فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالقة نفسه ، وقرأ الشعر الغربي ، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر . ثم أشار العقاد إلى ما في ديوان شكري من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وما في ديوان المازني من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ، ويرى أن هذا ليس غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها ، ولكنه يعده بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد » إذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والناء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد ، وانفرج مجال القول ، بزغت المواهب الشعرية على اختلافها . ورأينا بيننا شعراء الرواية ، وشعراء الوصف ، وشعراء التمثيل ، ثم لا تطوى نفرة الأذان من هذه القوافي ، لاسيما في الشعر الذي يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد ، وتجترىء بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الموحدة .

ويرى العقاد أن هذا المذهب الذى ينادى بالقافية المرسلة لم تكن العرب تنكره كما نتوهم فقد كان شعراؤهم يتساهلون فى التزام القافية، واستدل على ذلك بقول الشاعر :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك	بملك يدى أن الكفاء قليل
رأى من رفيقيه جفاء وغلظة	إذا قام يتتاع القلوصر ذميم
فقلت أقلأً واتركا الرجل إننى	بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل	لمن جل رخو الملاط نجيب

وبعض هذه القوافى المرسلة قريبة مخارج الروى ، وبعضها تتباعد مخارجه ، ولو أتيح لهم لتوسعوا فى القافية المرسلة ، وطرقوا فى موضوعات الشعر ما تتسع له هذه القافية الفسيحة . غير أنهم كانوا على حالة من البداوة والفطرة لا تسمح لغير الشعر الغنائى « Lyric Poetry » بالظهور والانتشار ، وكانوا لا يعانون مشقة يعتمد فى تأثيره على رتته الموسيقية ^(١) .

ويبدو أن العقاد وصديقيه - شكرى والمازنى - كانوا مدفوعين إلى هذا رأى بدافع الدعوة إلى التجديد التى كانوا يحملون لواءها فى أوائل هذا القرن من ناحية ، وبما قرءوا من الشعر الأوربى الذى لا يلتزم القافية ولا يتقيد بها ، وما رأوا فى عدم التقيد من السعة والثراء والاستجابة للتعبير عن كل ما يراد التعبير الشعرى عنه ، فأرادوا للشعر العربى الجديد مثل تلك السعة .

ولكن العقاد عدل عن هذا رأى فيما بعد ، وذكر أنه هو وصديقه المازنى كانا يشايعان زميلهما شكرى بالرأى فى إهمال القافية، دون استطابة إهمال القافية بالأذان ، وأنه هو نظم القصائد الكثر من شتى القوافى ، ولكنه طواها كلها ، لأنه لم يستسغها ، ولم يطق تلاوتها بصوت مسموع ، وإن قلّ نفوره من قراءتها صامتة . ولكنه أراد إفساح الفرصة للتجربة عسى أن تكون النفرة عارضة لقلة الألفة ، وطول العهد بسماع القافية . وأشار إلى أنه يوم كتب هذه المقدمة سنة ١٩١٤ كان يحسب أن المهلة لانتشار القصائد المرسلة لا تطول حتى تألفها الأذان ، وماهى إلا سنوات عشر أو عشرون ، ثم نستغنى عن القافية حيث نريد فى الملاحم والمطولات والمعانى الروحية التى لا تتوقف عن الإيقاع . ثم ذكر أنه اليوم - سنة ١٩٤٤ - بعد انقضاء ثلاثين سنة على تلك المقدمة ، لا يزال ينقبض لاختلاف القوافى بين البيت والبيت عن الاسترسال فى

(١) مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى ، وانظر (مطالعات فى الكتب والحياة) ص ٢٨٠ .

السمع ، ويفقد لذة القراءة الشعرية والنثرية على السواء ، إذ هي لا تطرب بالموسيقى ، ولا بالبلاغة المنشورة التي لا تترقب فيها القافية بين موقف وموقف لسهونا عنها بمتابعة القراءة . وذكر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء ، وأن الأبيات الأربعة التي نقلها عن الشاعر القديم اختلف فيها حرف الروى ، ولم تختلف فيها الحركة في جميع الأبيات للزوم الضم فيها جميعا ، والضم حركة كالحرف في الآذان ، وإن لم تكن مثله عند العروضيين والنحاة^(١) .

ثم شرح العقاد أثر الألفة والارتياح إلى سماع القافية، فجعله يتفاوت بين مراتب ثلاث :

فالقافية تطرب حين تأتى في مكانها المتوقع ، وإهمال القافية يصدم السمع بخلاف ما ينتظر حين يفاجأ بالنغمة التي تشذ عن النغمة السابقة ، والمرتبة المتوسطة بينهما هي التي لا تطرب ولا تصدم ، بل تلاقى السمع بين بين ، لا إلى الشوق ولا إلى النفور .

فانتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان .

وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذى اطرده عليه ، ويلوى به ليايقبضه ويؤذيه .

إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة بعد مقطوعة تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليها من النغمات التي تتطلبها الآذان في مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع .

وربما زاد هذا التصرف في متعتنا الموسيقية بالقافية ، ولم ينقص منها إلى حد التوسط بين الطرب والإيذاء ، فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تتكرر عليها عشرات المرات في قصيدة واحدة ، فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل ، ولو تملأ عدد الأبيات إلى المئات والألوف .

وكانت الفترة التي مضت منذ ابتداء التفكير في الشعر المرسل ذات فائدة كبيرة ، لأنها كانت فترة تجربة ، عرفنا فيها ما نسيخ وما لا نسيخ ، فعدل الشعراء عن تجربة الشعر المرسل الذى

(١) فصول من النقد عند العقاد : ٢٠٨ (مطبعة دار المنأ — القاهرة) .

تختلف قافيته في كل بيت ، وجربوا التزام القافية في المقطوعات المتساوية أو في القصائد المزدوجة والمسطرة وما إليها فإذا هي سائغة وافية بالغرض الذي تقصد إليه من التفكير في الشعر المرسل ، لأنها تحفظ الموسيقى ، وتعين الشاعر على توسيع المعنى ، والانتقال بالموضوع حيث يشاء . ومن ثم يصح أن يقال إن مشكلة القافية في الشعر العربي قد حلت على الوجه الأمثل ، ولم تبق لنا من حاجة إلى إطلاقها بعد هذا الإطلاق الذي جربناه وألفناه .

وهذا الحل الذي اقترحه العقاد لا يقف عند مشكلة القافية ؛ وما يجد بعض الشعراء من العنت في التزام وحدتها ؛ بل إن العقاد اقترح حلاً لصعوبة التزام البحر الواحد في الملاحم والمطولات ، وهو تغير البحر عند الانتقال من موضوع إلى موضوع ، وفي ذلك يقول : « في وسع الشاعر اليوم أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات فصولاً فصولاً . ومقطوعات مقطوعات ، وكلما انتهى من فصل دخل في بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع ، وكلما انتهى من مقطوعة بدأ في قافية جديدة تريح الأذن من ملالة التكرار ، ويمضي القارئ بين هذه الفصول والمقطوعات كأنه يمشي في قراءة ديوان كامل ، لا يريبه منه اختلاط الأوزان والقوافي ، بل ينشط به إلى المتابعة والاطراد^(١) »

وهكذا نرى العقاد في هذا الرأي الجديد ، أو بهذا الاقتراح الجديد ، حرصاً على الأوزان ، وحرصاً على القوافي ، مع تحديد مدى التجديد في هذا الميدان في ذلك الرأي الذي شرحه فيما يتصل بالأوزان والقوافي ، ويقول إن المراحل التاريخية الطويلة تؤكد أن فن الشعر يمكن أن يتجدد وهو على قوامه الذي ينمو ويتنوع ، ولا يبطل أو ينقص ، « وعلى هذه الوتيرة يتسع له مجال التجديد إلى غير نهاية في المستقبل ، ولا حاجة بأحد إلى إبطاله أو تقصه لغرض من أغراض الفنون ، إلا أن يكون هناك غرض سيء لا يخفى على طلابه ، أو يكون هناك قصور عن القدرة الفنية يخفى على أنفسهم ، وهم يحسونه ولا يعلمون » . ثم لا يقبل العقاد الحجة في تغيير الفنون التي تنادى بأن الفن بغير قاعدة أسهل من فن القواعد ، وبأن سهولة عمل الشعر بغير أوزان العروض مسوغة للتخلص من صعوبة الأوزان ، إن صح أن فيها صعوبة على الفنان . ويرى أنها حجة غير جدير أن يستمع إليها في الشعر العربي ، فإن « أخرى الناس أن يحتفظوا بفن من فنونهم لهم أناس بلغ هذا الفن عندهم مبلغه . من الجودة والوفاء ، وأصبح لهم مزية ينفردون بها بين الأمم الإنسانية جمعاء . فإن الأمم لا تستوفي التمام في مزية من مزاياها

(١) فصول من النقد عند العقاد : ٣١٠ .

لتنقصها وتلغيها وتمحوها من الوجود أبدا لغير ضرورة ، بل حقيق بها أن تحتل الضرورات
لتحتفظ بها وتصونها ، وهى ثمن الجمال الذى لا بد له من ثمن ... فإذا كانت مزيتنا فى فننا
العربى تتجدد على قوامها الذى حفظه لنا الزمن ، فنحن أحق من الزمن أن نصون ما يضيئه ..
لا جرم نصونه معه ، وهو عليه حفيظ أمين ^(١) .

وبهذا العرض نستطيع أن نتصور رأى العقاد الذى يمثل فى أوله دعوة إلى التحرر والتجديد
مع ترقب للذوق الأدبى العام ، وانتظار لثمة التجربة ، واستعراض للحجج التى يتذرع بها
المجددون ، ثم إعادة النظر فى ضوء التجارب الكثيرة ، والاتجاه إلى ما ينبغى أن تكون عليه
أصول الفن ، مع تفهم حقيقة هذا الفن وطبيعته وخصائصه فى الأمة التى رعته واعتزت به .

الشعر الجديد كما يراه الدكتور طه حسين

أما الدكتور طه حسين فإنه يرى أن التجديد فى الأوزان والقوافى دعوة غير منكورة ، بل
إنها ليست دعوة جديدة ، فقد سبق إلى التجديد شعراء من العرب ، وشعراء من غير العرب ،
وإنما الجدير بالبحث فى الشعر الجديد ، هو البحث عن توافر الأسس التى يجب أن ترعى فى
الفن الشعرى ، والخصائص التى ينبغى أن تتحقق فيه ، ولا يمكن أن نعد هذا الجديد شعرا إلا
إذا قام على تلك الأسس ، وتوافرت فيه تلك الخصائص . واستطاع أن يمتعنا ، وأن يؤثر فى
نفوسنا الأثر الذى نعرفه لهذا الفن ، ونتوقعه منه . وكان ذلك فى مقال نشرته مجلة
« الأديب » وجاء فيه :

« مسألة الشعر الحديث يكثر فيها الكلام ، ويتصل فيها الأخذ والرد دون أن نرى من هذا
الشعر الحديث شيئا يفرض نفسه على الأدباء فرضا ، بل دون أن نرى منه شيئا ذا طائل . وأنا
أعلم أن من الشباب طائفة يرون لأنفسهم الحق فى أن ينحرفوا عن مناهج الشعر القديم ، وعن
أوزانه وقوافيه خاصة . ولست أجادلهم فى هذا الحق ، بل ليس لى أن أجادلهم فيه ، فأوزان
الشعر القديم وقوافيه لم تنزل من السماء ، وليس ما يمنع الناس أن ينحرفوا عنها انحرافا قليلا أو
كثيرا أو كاملا .

(١) التجديد فى الشعر العربى ، مقال للعقاد فى « منبر الإسلام » العدد الخامس من السنة العشرين فى أكتوبر سنة

١٩٦٢ م .

ولكن للشعر ، قديما كان أو حديثا ، أسسا يجب أن ترعى ، وخصائص يجب أن تتحقق .
فليس يكفى أن ينشئ الإنسان كلاما على أى نحو من أنحاء القول ، ثم يزعم لنا أنه قد أنشأ
شعرا حديثا ، وإنما يجب أن يحقق فى هذا الكلام الذى ينشئه أشياء ليس إلى التجاوز عنها
سبيل .

فالشعر يجب أن يبهز النفوس والأذواق بما ينشئ فيه الخيال من الصور ، ويجب أن يسحر
الآذان والنفوس معا بالألفاظ الجميلة التى تمتاز أحيانا بالرصانة وتمتاز أحيانا أخرى بالركة واللين ،
وتمتاز كل حال بالامتزاج مع ماتؤديه من الصور لتنشئ هذه الموسيقى الساحرة التى لا تنشأ
من انسجام الألفاظ فحسب ، ولا من التئام الصور فحسب ، وإنما تنشأ من . هذا الائتلاف
العجيب بين الصور فى أنفسها ، وبين الألفاظ التى تجلوها ؛ بحيث لا يستطيع السمع أن
ينبو عنها ، ولا يستطيع النفس أن تمتنع عليها ، ولا يستطيع الذوق إلا أن يذعن لها ويطمئن
إليها ، ويجد فيها من الراحة والبهجة ما يرضيه .

فإذا استطاع الذين يحبون هذا الشعر الحديث أن يقدموا إلينا منه ما يمتعنا حقا فمن الحق
أن ننكره ، أو نلتوى عنه ، لالشيء إلا لأنه لم يلتزم ما كان القدماء يلتزمون من الأوزان
والقوافى .

وابتكار الشعر الحديث ، والافتتان فى هذا الابتكار ليس شيئا يمتاز به شعراء العرب
المعاصرون عن الأمم الأخرى ، وإنما هو شيء قد سبق إليه شعراء الغرب منذ وقت طويل .
فشعراؤنا حين يجددون لايتكرون ، وإنما يقلدون قوما سبقوهم ، وليس عليهم بأس إذا أجادوا
وأحسنوا ، وعرفوا كيف يبلغون من نفوس معاصريهم ما بلغ شعراء الغرب من نفوس الغربيين
على ما يكون بين الغربيين المعاصرين حين ينشئون شعرهم الحديث مبتكرين بالقياس إلى
الشعراء القدماء من العرب ، فما أكثر ما تطورت أوزان الشعر العربى القديم وقوافيه !

والدارسون للأدب العربى يعلمون حق العلم أن الشعر العربى لم يكد يعيش نصف قرن بعد
ظهور الإسلام حتى أخذت أوزانه تخضع لألوان من التطور ، دخلت عليه الموسيقى التى جاءت
بها الشعوب المغلوبة ، ودخلت عليه حضارة جديدة لم يألفها الشعراء العرب الجاهليون ،
فغيرت النفوس ، وتطورت الطباع ، ورقت الأذواق وصفت .

ولم يكن للشعر بد من أن يتأثر بهذا كله ، ويصبح ملائما للحضارة الجديدة ، وما أنشأت
من طباع جديدة وأذواق جديدة أيضا ، وقصرت أوزان الشعر وخفت لتكون ملائمة للتوقيع

الموسيقى الحديث . وظهر ذلك التطور أول ما ظهر في الحجاز ، وفي المدينتين المقدستين بنوع خاص . وكان الحجاز جديرا بأن يكون قلعة المحافظة في الأدب العربي ، ولكنه كان السابق إلى الترف ، والسابق إلى الموسيقى ، والسابق إلى الغناء ، والسابق بحكم هذا كله إلى تطوير الشعر لترقيق ألفاظه ، وتقصير أوزانه ، وتحضير صورته .. ولا أذكر ما طرأ في العراق من ألوان التطور الذي عرض للأدب كله شعره ونثره منذ منتصف القرن الثاني للهجرة . فأما ما طرأ على الشعر في الأندلس فهو أظهر وأشهر وأقرب إلى أوساط المثقفين من أن أحتاج إلى الوقوف عنده .

فليتوكل شبابنا من الشعراء على الله ، ولينشئوا لنا شعرا حرا أو مقيدا جديدا أو حديثا ، ولكن ليكن هذا الشعر شائقا رائعا ، ويومئذ لن يروا منا إلا تشجيعا أى تشجيع ، وترحيبا أى ترحيب ، ودفاعا عنهم إن احتاجوا إلى الدفاع^(١)

وكان الدكتور طه في هذه الكلمة يؤكد ماسبق أن أوجزه في حديث نشرته له مجلة « الآداب » البيروتية في سنة ١٩٥٧ في صورة جواب على سؤال وجه إليه يتعلق بحركة الشعر الجديد المتمرد على عمود الشعر العربي المعروف ، والمعتمد على التفعيلة ، فقال في الجواب : لا أرى بهذا التجديد في أوزان الشعر وقوافيه بأسا ، ولا على الشباب المجددين أن ينحرفوا عن عمود الشعر ، فليس عمود الشعر وحيا قد نزل من السماء ... وقديما خالف أبو تمام عن عمود الشعر ، وضاق به المحافظون أشد الضيق ، وهو زعيم الشعر العربي كله غير منازع .

والشعر تعبير عن العاطفة وما يثور في النفوس من دقائق الشعور ، وما يؤثر فيها من صور الجمال وحقائق الحياة على اختلافها . وهو من أجل ذلك يتأثر بالعصر وبالبيئة وبظروف الحياة التي تختلف على مر الزمان . ولست أرفض الشعر لأنه انحرف عن العمود القديم ، أو خالف عن الأوزان التي أحصاها الخليل ، وإنما أرفضه حين يقصر في أمرين :

أولهما : الصدق والقوة ، وجمال الصور وطرافتها .

وثانيهما : أن يكون عربيا لا يدركه فساد اللغة ، ولا الإسفاف في اللفظ . وقديما قال أرسططاليس : « يجب قبل كل شيء أن نتكلم اليونانية » ، فلنقل نحن : يجب قبل كل شيء أن نتكلم العربية !

(١) طه حسين (مسألة الشعر الحديث) مقال في مجلة « الأديب » البيروتية — عدد مايو سنة ١٩٦٠

أهداف التجديد : هل تحققت ؟

وقد شرح دعاة التجديد التعلات التي يتعللون بها في الخروج على التقاليد ، والدعوة إلى الثورة عليها ، والتحرر من قيودها . وقد تعرض بعضهم للأسباب التي حملتهم على هذه الثورة ، وقد نجد كثيرا من الأسباب معقولا ومقبولا إذا قسناه بقياس العقل والمنطق ، وقد تتردد فنيا في قبوله ، ولكن بعضهم نبه إلى الخطر الكبير الذي تعرض له الشعر العربي من إفساح المجال وفتح الباب على مصراعيه ، وما أدى إليه ذلك من كلام لا اعتبار له في مجال الفن الأدبي ، ولا يمكن حسبانه شعرا جديدا ، ولا شعرا قديما .

فبعض النقاد يؤكدون أن الذين يدافعون عما يسمى بالشعر القديم يجدون الصواب إلى جانبهم ، لأنهم يقرءون الغث من الإنتاج الشعري الذي ينشر بكثرة في هذه الأيام لأدباء ناشئين . أقل ما يقال فيهم أنهم مراهقون يتواثبون على الشعر ، والشعر منهم براء . فإذا كانت الغاية من الدفاع عن الشعر القديم هي كونه شعرا قويا معبرا سليما في اللغة والنظم ، وإذا كانت الغاية من الهجوم على الشعر الحديث هو كونه ضعيفا ضيق التعبير والأبعاد ، وفي أكثر الأحيان ليس سليما في اللغة والنظم ، فلأن هناك بعض الشعراء المحدثين متطفلون على الشعر ، ويسبئون إلى سمعته بما يقدمونه من إنتاج .

أما إذا كانت الغاية من الدفاع عن الشعر القديم بسبب محافظته على العمود الشعري والتفعيلات التقليدية ، وكانت الغاية من الهجوم على الشعر الحديث لكونه قد ابتكر قوالب جديدة له ، فتخلي عن العمود الشعري وعدد تفعيلاته في القصيدة الواحدة ، فإن هذا الموضوع بحاجة إلى نقاش موضوعي مدروس .

ويرى هؤلاء أن الشعر في أي زمن إنما يعبر عن عصره ، وأن القرن العشرين يكاد يكون ذروة في الإنسانية ، ولكن بالتالي يكاد يكون ذروة مأساة الإنسانية .. ومن أجل التعبير عن حقيقة الشاعر التي تحملها الإنسانية في أعماقها كان لابد للشعر أن ينطلق ويتحرر من القيود التي كانت تلزمه أن يكون في قالب معين .. ولقد تجاوب شعر اليوم مع إنسان اليوم ، وعبر الشاعر تعبيرا صادقا مخلصا عن أفكار هذا العصر ، وهذا يكفي . وليس من المهم أن يتقيد

(١) مجلة « الآداب » البيروتية : من حديث للدكتور طه حسين عدد فبراير سنة ١٩٥٧ م .

الشاعر بعمود الشعر حتى نحكم عليه بأنه شاعر حقيقى . المهم أن يكتب شعرا ، والشعر فى قوالبه الجديدة لم يعدم أهميته وإبداعه وإبتكاره . ولكنه صراع بين أفكار قديمة وأفكار جديدة ، وليس صراع قالب وقالب وتفعيلة وتفعيلة ، إنه صراع بين مدنية إنسان ذلك العصر ومدنية إنسان هذا العصر^(١) .

ويرى بعض النقاد المعاصرين أن التضحية بالوزن والموسيقى-والقافية فى الشعر العربى قد استطاعت أن تعوضنا عنها مزايا فنية لم تكن لتتحقق فى نظرهم مع وجود الأوزان والموسيقى والقوافى ، أى أن هذه التضحية كانت فى مقابل فوائد ومزايا ، هى فى نظرهم أهم من الاحتفاظ بتلك القيود الشكلية .

وقد شرح رجاء النقاش بعض هذه المزايا فى قوله :

نحن نرى مثلا أن الخروج على القافية ووحدة البيت قد أعطانا مسرحية شعرية ناجحة هى مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى عن « جميلة » . ومن الواضح أن الشعر فى هذه المسرحية قد استفاد من إمكانيات الشعر الجديد فائدة كبيرة ، وتخلص من المشكلة التى وقع فيها شوقى وعزيز أباطة عندما كتب مسرحا شعريا . فشرح شوقى وعزيز أباطة هو فى حقيقته مجموعة من القصائد المنفصلة التى يلقيها بعض الأشخاص على المسرح . أما الشرقاوى فقد خلق حوارا شعريا حقيقيا ، مما يجعلنا نشعر بالفعل أن هناك أشخاصا يتحركون على المسرح ، ويتبادلون الحديث ، بينما نجد عند شوقى مثلا أن قيس يقف فى مسرحية « مجنون ليلى » ليلقى قصيدة كاملة هى قصيدة « جبل التوباد » المشهورة ، وهو يلقيها موجهها حديثه إلى المشاهدين لا إلى أشخاص آخرين فى المسرحية ، كما ينبغى أن يفعل أى كاتب مسرحى حقيقى ... ورغم أن القصيدة رائعة فنحن لا نشعر أنها جزء من بناء المسرحية الأساسى .

هذه ميزة حقيقية كسبها الشعر الجديد الذى خرج على الوزن وعلى وحدة البيت ، وتخلّى عن القافية، وعن وحدة الشطر . وهناك ميزات أخرى كثيرة كسبناها - فى الشعر الجديد - بدلا من القيود الفنية الأخرى التى تخلّى عنها .

هناك مثلا ظاهرة « التجسيد » فى الشعر الجديد ، فقد انصرف الشاعر إلى الاهتمام ببناء

(١) ياسين رفاعية : (الصراع بين الشعر القديم والحديث) - مجلة الأدب البيروتية - عدد يونيو ١٩٦٢م .

قصيدته أكثر من اهتمامه بالبحث عن القافية أو الوصول إلى الانسجام والتأثر بين الشطرين هناك - مثلاً - قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور بعنوان « لحن » تصور لنا فيها الشاعر تجربة إنسانية هي تجربة الحب الفاشل بسبب الاختلاف الاجتماعي بين الحبيبين . ولكن الشاعر لم يقدم لنا هذه التجربة في بيت أو بيتين بل « جسدها » في قصة شعرية رمزية رقيقة ، والشاعر العراقي بدر شاكر السياب عندما أراد أن يحدثنا عن مأساة العراق في عهد نوري السعيد كتب قصيدة بعنوان « مدينة بلا مطر » ، صور فيها مدينة قديمة هجرها إله الحصب فجف كل شيء فيها ، وأخذ الأطفال والرجال والنساء يصرخون ويتوسلون ، حتى استجاب لهم الإله الغاضب ، فعاد المطر من جديد ، وعادت معه الخصوبة والحياة .

وهكذا أصبح في الشعر العربي لون آخر من الشعر الغنائي الذي يعبر فيه الشاعر تعبيراً مباشراً مكشوفاً عن عواطفه وأفكاره . ورغم أن الشعر العربي قد أنجب شعراء عباقرة في ميدان الشعر الغنائي فإننا بحاجة إلى ألوان أخرى من الشعر فتح الشعر الجديد بابها أمام الشاعر العربي .

وهكذا فإن حركة الشعر الجديد التي تخلت عن وحدة القافية وتخلت عن وحدة البيت قد أعطتنا بدلاً منها أشياء أهم وأخصب^(١) .

☆ ☆ ☆

وكذلك شرح الشاعر « بدر شاكر السياب » رأيه في ثورة الشباب على تقاليد الشعر العربي ، ورأى أن الثورة الناضجة نوع من أنواع التطور ، لأنها استعراض للماضي ، وإهمال للفساد منه ، والسير بالشئ الحسن إلى الأمام ، أما الثورة على القديم - لمجرد أنه قديم - فإن الشاعر يصفها بالجنون والانتكاس ، إذ كيف نستطيع أن نحيا وقد فقدنا ماضينا ؟ .

ويرى أن الشعراء الشباب لم يثوروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة ، ولكنهم طوروا بعض العناصر التي اعتقدوا أنها حسنة من عناصر التراث الشعري العربي ، وتخلصوا من بعض العناصر التي اعتقدوا أنها أصبحت فاسدة . وقال إن الثورة على القوافي ليست وليدة اليوم ، فلنبحث عن أصولها عند الأندلسيين ، ولكن الأسباب التي دعت الأندلسيين إلى ذلك غير الأسباب التي تدعو الشعراء المحدثين إلى هذه الثورة ، فأسباب ثورة الأندلسيين كانت موسيقية في أكثرها .

(١) (أخبار اليوم) : ص ٦ من العدد ٩٦٤ في ١٩٦٣/١/٢٧ م .

ثم أرجع الشاعر ثورة المعاصرين على القافية الموحدة إلى ثلاثة أسباب :

أولها : أن كثيرا من الألفاظ التي كان يستعملها الأقدمون ، وكانوا لا يجدون في استعمالها شيئا من الثقل والغرابة ؛ أصبحت ألفاظا مهملة ، فبينما كان في وسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على القافية اللام مثلا ، تتألف من ستين بيتا ، نرى الشاعر الحديث لا يستطيع أن يستعمل من هذه القوافي الستين سوى عشرين أو أقل ، فالسجنجل والمتعشك والكلكل وغيرها أصبحت كلمات أثرية ، منقرضة أو شبه منقرضة .

والسبب الثاني : حرص الشعراء المحدثين على الوحدة ، وثورتهم على وحدة البيت ، فقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء ، بحيث لو أخرت أو قدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها ، أو لفقدت جزءا كبيرا من تأثيرها على الأقل ، فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية الموحدة بأن تكون حجر عثرة في سبيله هذا ؟ .

والسبب الثالث : رغبة الشاعر الحديث في خلق تعابير جديدة ، فقد شبعنا من تلك القوالب التي تفرضها القافية عليه : الجحفل الجرار ، والشفير الهاري ، والخيال أو النسيم الساري ، والصيب المدرار .. هذه الصفات والموصوفات التي تتكرر قوافي لكل القصائد التي يجمعها بحر واحد أو روى واحد .

☆ ☆ ☆

أما الثورة على الأوزان فيرى الشاعر أنه لابد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل ، فالشكل تابع يخدم المضمون ، والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد ، ويحطم الإطار القديم ، كما تحطم البذرة النامية قشورها .

ولكنه يقرر مع الأسف أن التجديد الهائل الذي تناول الشكل ، لا يتناسب مع التجديد الضئيل الذي تناول المضمون « ويقودنا هذا إلى الاعتراف بأن ثورة الشعراء الشباب على الشكل ، على القوافي والأوزان ، ثورة سطحية ، وأنها إذا بقيت على ما هي عليه ستعود على الشعر العربي بأبلغ الضرر » . ثم يقول :

« لقد ثرنا على القافية والوزن التقليديين لأسباب من أهمها تحقيق وحدة القصيدة ، ولكن دعونا نقرأ هذه القصيدة « سوق القرية » للشاعر عبد الوهاب البياتي :

الشمس ، والحمر الهزيلة ، والذباب .
وحذاء جندي قديم .
وصياح ديك فر من قفص ، وقديس صغير ،
والعائدون من المدينة : يالها وحشاً ضريـر ،
وخوار أبقار ، وبائعة الأساور والعطور ،
كالخنفساء تدب : « قبرتي العزيزة ياسدوم » ،
وينادق سود ، ومخراث ، ونار ،
تخبو ، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس ،
والشمس في كبد السماء ،
وبائعات الكرم يجمعن السلال ،
والسوق يقفز ، والحوانيت الصغيرة ، والذباب ،
يصطاده الأطفال ، والأفق البعيد ،
وتثاؤب الأكواخ في غاب النخيل !

فأية وحدة في القصيدة — وحدة نضحى من أجلها بالوزن التقليدي والقافية التقليدية
وجزالة الأسلوب ؟ لولا هذه « الواوات » التي لاتكاد تقوى على شد هذه الحزمة العجيبة من
الصور « الفوتوغرافية » ولولاها لانقرط كل بيت ، وتدحرج يبحث له عن مكان .

إنها ظاهرة نراها في بعض شعر البياتي وشعر مقلديه ، تجعلنا نتحسر على القصيدة العربية
بفهمها التقليدي^(١)

✧ ✧ ✧

ولنستمع إلى صدى هذه التجربة في نفس أحد النقاد بعد دعوات كثيرة للتحلل من قيود
الشكل ، بدعوى الحفاظ على المضمون . فقد كتب جلال الخياط كلمة في « الآداب » تعقياً على
بعض الشعر الذي نشرته في بعض أعدادها ، تساءل فيها : هل أجذب الشعر ؟ ... أم هي
موجة من الخرف أصابت قرائح الشعراء ، فتركهم يهذرون ؟ ثم قال إن شعرنا العربي المقروء
ينحدر إلى الهاوية ، ومصيبتنا أننا لا نستطيع أن نعرف الشعر ، ولا نقدر تحديد الذوق الأدبي
لنضع ما ينشر من الشعر الآن في ميزان دقيق ، ولا بد لنا - إذا حاولنا ذلك - من الانحدار إلى
مزلق النقد التي شوهت كثيراً من المعالم في أدبنا .. فما أقوله لا أستطيع أن أدلل عليه .

(١) بدر شاكر السياب - راجع « آراء في الشعر والقصة » جمع خضر الولي - ١٣ (مطبعة دار المعرفة — بغداد ١٩٥٦ م) .

ثم يقول الكاتب إن من المسلم به أن الأدب المعاصر من الخير له أن يكون ملتزما ، ولكن الالتزام لا يحمل الشاعر على أن يتحدث حديثا أبعد ما يكون عن الشعر لغرض الالتزام ، الشعر شعر قبل كل شيء . ثم بعد ذلك يكون ملتزما أو غير ملتزم . تلك حقيقة لا أراى في حاجة إلى إثباتها ، والشعر الحر انعتاق من بعض القيود التي أرهقت كاهل الشاعر العربى ، فتطلع إلى أجواء جديدة واتحاد بين الشكل والمضمون لخلق جو شاعرى موحد منغم ، وتطور يتفق ومتطلبات العصر الحاضر . ولكن الشعر يجب أن يكون - شعرا - سواء أكان حرا أم مستعبدا ، جديدا أم قديما ، ملتزما أم غير ملتزم ، ولأستعرض بعجالة بعض النماذج مما قرأت من القصائد فى العدد الأخير من « الآداب » فهذه قصيدة . « الكلمات الرملية » التى يقول فيها مبدعها :

وحدى أحتضن السأم وماضعا ..
وحدى أحتضن نداءات الباعة ..
وحدى أنتظر على يأس حتى الساعة .

إننى أبذل جهدا كبيرا لأحتفظ بأعصابى حين أقرأ شيئا ما كهذا يقولون عنه فى يومنا هذا إنه شعر ، وهذه قصيدة « عشرون ألف قتيل » أجد فيها :
« لندن . وتدفق بك بن . دن دن عشرون ألف » !

أهذا شعرا أم نثر ؟ أيمت بصلة إلى أدب أى إنسان . إن الحدث الذى تتضمنه القصيدة قد يكون أعظم حدث فى القرن العشرين ، ولكن هذا لا يكفى لتنشر « الآداب » كلاما قد يكون أى شيء خارج نطاق الشعر ، وإن كان ناظمه رجلا تشهد له بعض قصائده السابقة بالخصب . ويؤسفنى كثيرا أننى كنت أجمع بكثير من الأصدقاء فى مقاه عتيقة ، فأراهم يتخذون من قصائد كـ « دن دن » و « وحدى أحتضن السأم وما ضاعا » مادة للهزء والتفكه ، وهذا مصير للشعر فى « الآداب » لا أراضه . وهذا آخر يقول :

ياويله لم يصادف غير شمسها ..
غير البناء والسياج ، والبناء والسياج .
غير المربعات ، والمثلثات ، والزجاج !
ياويله من ليلة فضاء
ويوم عطلته .

إننى أقسم بكل ما يقدسه أى إنسان فى أى مكان على أن هذا - والله العظيم - ليس شعرا ،
وليس نثرا ، وليس أسلوبا ما فوق الشعر والنثر .. ! .

وهذه قصيدة لشاعر مشهور عقدت فى دراسة شعره المقالات ، تتحدث عن الألفاظ الحرى
التي يجد الشاعر فيها الدفء والبادرة التي تفقفه والكلمات إما أن تكون قاصرة عن
الغرض وخلق جو شعري ، وإما أن يكون الموضوع ذاته ليس ذا أهمية تذكر . ولا بد أن أقف
وقفة التأمل اليائس أمام :

وكما أن الشجر الطيب .. يعطى ثمرأ طيب .
فالإنسان الطيب .. لا ينطق إلا اللفظ الطيب !

طيب — ياسيدى — طيب ... ! هذا بعض مآثراته من الشعر فى العدد الأخير من
« الآداب » إننى أحاول أن أذكر من ينظم الشعر أن القارئ يود أن يقرأ شعرا قبل كل شيء ،
وأن إضاعة الشكل وإهداره فى سبيل المضمون مهزلة كبرى ، لأن المضمون لا يبدو واضحا جليا
يستوعبه القارئ ، يتفهمه ويهضمه ، إلا إذا عرض بشكل جيد ذى روعة شاعرية . فالقاعدة
الأولى فى الالتزام هى الإبداع فى الشكل — إن مجلة الآداب التي عودتنا سابقا على نشر قصائد
مختارة من الشعر الحديث عليها أن تدافع عما تنشره الآن ، وعليها أن تطلب الثقة به من
القراء ، وإن التقدم الذى تحرزه الآداب فى القصة والمقال يجب أن يرافقه إبداع جدى فى
الشعر ... وإننى إذ أذكر هذا أحس أحد شعراء العدد الأخير من الآداب « الأستاذ سليمان
العيسى » الذى يبدو أنه قوى الأعصاب ، لم تستطع الفورات السطحية الحديثة فى الشعر أن
تؤثر عليه وعلى أعصابه .. إن تصيد الشهرة الأدبية السريعة الأفول ، والإنتاج الكثير جدا ،
وإهدار الشكل فى سبيل المضمون ، وضياع أصالة الشاعر فى زحمة من الأفكار كل هذا
يشكل خطرا على الشعر العربى . إننى أود أن يتجه الشعر العربى إلى إبداع أفضل ، وصياغة
أقرب إلى الذوق الأدبى ، يحدونى فى ذلك إخلاص لهذا الشعر وتعشق له ، ولا أريد يوما أن
أومن بفشل الشعر العربى الحديث ، فيقع ماتنبا به بعض من طالبوا بالعودة إلى العمود
القديم ... إن الحياة رحيبة ، والموجيات كثيرة إننى أطلق نداء الاستغاثة ، وأطالب الشعراء أن
يقفوا قليلا معى لينظروا فيما نسميه « الشعر الحديث » اليوم بعيدين عن التعصب والتحيز
والانفعال^(١) .

(١) مجلة « الآداب » البيروتية ديسمبر سنة ١٩٥٧ م .

ويستفاد من هذه الآراء أن أصحابها إنما يؤثرون هذا الشعر الجديد إذا استطاع أن يحقق غايات ، أو يبرز تجارب ، أو يعبر عن انفعالات وعواطف ، تعترض طريقها القيود الماثورة في الأوزان والقوافي ، وإلا فليس هنالك ما يدعو إلى التنكر لهذا الماثور ، وهذا ما يفهم من قول مصطفى عبد اللطيف السحرتي « لا يهم في اعتقادنا نوعية الصياغة مقفاة أو متحررة ، لأن الصياغة وسيلة لا غاية . إنما المهم هو أن نظفر بشعر حقيقى ، شعر معبر عن تجارب الشاعر وحقائقه تعبيرا قويا رافقا ينقل إلى القارئ هذه التجارب في تأثير قوى ، شعر يعبر عن موضوعه بفكرات متنوعة مترابطة مؤثرة ، تدور حول الموضوع ولا تخرج عنه ، وتنتهى بتأثير حى يرقد في الذهن ، أو يعيش في الوجدان^(١) .

وربما كان رأى السحرتي هذا قريب الشبه من رأى الدكتور طه حسين الذى أسلفناه ، وهو الرأى الذى لم يفرق فيه بين الشعر العمودى والشعر الحر إذا استطاع الشعر الجديد أن يحدث من الإمتاع والتأثير بخياله البديع وتصويره الأنيق ما كان يحدث الشعر التقليدى . على أن أكثر الشعراء الذين عرفوا بهذا الجديد قد عرفوا قبل شيوع هذا الجديد وقبل إثارهم إياه عن طريق القوالب التقليدية التى صاغوا بها تجاربهم الشعورية ومنهم نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب ، وصلاح عبد الصبور ، ومحمود حسن اسماعيل ، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وغيرهم من الشعراء الذين أصبحوا زعماء الشعر الجديد ودعاته . وقد كان لهم فى ميدان الشعر العمودى إجابة وإبداع ، وقد عرفهم الناس عن طريق هذا الإبداع فى القوالب الماثورة .

وفى هذا مايدلنا على أن أولئك الشعراء جنحوا إلى هذا الجديد اختيارا من غير أن يكون هناك دافع من الدوافع الفنية التى تحملهم على التنكر للشعر العمودى ، وركوب موجة الجديد ، بدعوى قصور هذه القوالب الماثورة عن استيعاب تجاربهم .

وأكبر دليل على ذلك أن من هؤلاء الشعراء المجددين من لا يزال يصوغ تجاربه فى تلك القوالب التقليدية إلى جانب ما اختاروه من الأنساق الجديدة .

ومن هؤلاء الشاعر السعودى المجيد حسن عبد الله القرشى الذى يتحدث عن تجاربه فى الفن الشعرى حديثا صادقا يعترف فيه بما أسلفنا فيقول : « بعد استقرائى نماذج الشعر الحر ومناهجه

(١) قضايا الفكر فى الأدب المعاصر : ص ٢١

مارست كتابة جانب كبير من تجاربي الشعرية بأسلوبه ، ونشرت الكثير من ذلك في صحفنا المحلية ثم في مجلتي « الآداب » اللبنانية و « الأسبوع العربي » وغيرها .

ثم يقول: « واعتقادي أن الشعر الحر لون سيقدر له البقاء لأنه أقدر - في أغلب الأحيان - على الرمز من الشعر العمودي ، وهذا لا يعني أنه اللون المفضل عندي ، ف كلا اللونين أثير على نفسي محبب إليها ..

« ولقد أعجبت - على سبيل المثال - ببعض النماذج لرواد حركة الشعر الحر كالسياب ، والبياتي ، ونازك الملائكة ، وبلند الحيدري ، وصلاح عبد الصبور ، وفدوى طوقان ، ومحمد الفيتوري ، ونزار قباني ...

ثم يقول : « إنني أرفض تسميه الشعر الحر بالشعر الحديث ، فإن الجدة لم تتخلّ ولن تتخلّ عن الشعر العمودي ، وواقع الشعر العربي المعاصر يؤكد ذلك ، وما أصدق شوقي حينما قال :

الشعر صنفان : فباق على قائله ، أو ذاهب يوم قيل
مافيّه عصريّ ، ولا دارس السهر عمر للقريض الأصيل

ثم يصرح القرشي برأيه في الشعر الحر ، فيقول : والذي يضّر في اعتقادي بقضية الشعر الحر ، ويحد من عناصر رسوخها ، وتثبيت جذورها ، هو أن كثيرا ممن يكتبونه يجدونه معبرا سهلا لرصد خطراتهم الشعرية مبتعدين عن مناهجه وأشكاله الصحيحة ، وبعضهم - وهذا مؤسف حقا - ضعيف اللغة ، هزيل التعبير إلى حد الفقر والحواء ، فتأتي بالتالي نماذجهم الشعرية غاية في الركاقة ، والابتذال والضحولة .

ويشير بعد ذلك إلى مآذركناه ، فيقول : « ولعل السبب في إثراء الشعر الحر وتعميق حركته هو أن رواده قد كتبوا أصلا الشعر في شكله العمودي . كما أن رصيدهم من العبارة الشعرية أصيل وموفور . ولذلك جاءت قصائدهم خير نماذج لهذا الشعر ، وأقواها ، وأحفلها بالتجربة الصادقة ، والصورة الموحية .^(١) .

☆ ☆ ☆

(١) الديوان الكامل لحسن عبد الله القرشي . ص ٢٧ وما بعدها (تجريب الشعرية) - دار العودة - بيروت ١٩٧٩ م .

الشعر الحر والشعر المنشور

وقد كان المعروف أن الشعر الحر تحلل أصحابه فيه من قيود الوزن وقيود القافية ، أى أنه خلا من كل قيد ومن كل شرط ، وهذا هو معنى الحرية ومفهومها فيه . وبمقتضى هذه الحرية أصبح التقسيم المعروف للشعر المعاصر على أساس شكله كالاتى :

(١) الشعر الذى التزم وحرص على نظام القافية ، وهو الشعر التقليدى من حيث شكله .

(٢) الشعر الذى احتفظ بنظام الوزن ، وتحلل من نظام القافية ، وهو الذى اصطلح على تسميته (الشعر المرسل) .

(٣) الشعر الذى تحلل من قيود الأوزان العروضية ومن نظام القوافى وهو (الشعر الحر) .

ومؤدى هذا التقسيم أنه لم يكن هناك فرق فى الأذهان بين الشعر الحر والنثر من حيث الشكل ، وإنما كانت علامة هذا الشعر ما يتحمله من التعبير عن الأحاسيس والمشاعر ، وما يفيض به من الأخيلة ووفرة التشبيهات . وكانت عبارة « الشعر الحر » مرادفة لعبارة حديثة أيضا هى « النثر الشعري » أو « الشعر المنشور » وكان يطلق عليه « النثر الفنى » أى النثر الذى يتألق فيه الكاتب فى التعبير عن نفسه وعواطفه وانفعالاته ، والذى لم يكن بينه وبين الشعر فرق إلا فى الشكل ، لاعتماد الشعر على موسيقى الأوزان والقوافى . وكان الأدب قبل ذلك كلاما موزونا مقفى وهو الشعر ، وكلاما منشورا لا وزن فيه ولا قافية .

فلما استحدث المعاصرون هذا النسق من الكلام وجعلوا فى تسميته كلمة « شعر » ووصفوه بأنه « منشور » أو احتفظوا له باللقب الحقيقى له وهو « النثر » ووصفوه بأنه « شعري » ثار كثير من الأدباء والنقاد على هذه التسمية التى تخالف ما سارت عليه الأجيال من تحديد كل لون من ألوان الكلام ، ووصفوا منتحلي هذه التسمية بالعجز والكلال عن تأليف الشعر الصحيح بمفهومه المعروف . وكان مما قاله مصطفى صادق الرافعى فى هذا الشعر : نشأ فى أيامنا ما يسمونه (الشعر المنشور) وهى تسمية تدل على جهل واضعها ومن يرضاها لنفسه . فليس يضيق النثر بالمعاني الشعرية ، ولا هو قد خلا منها فى تاريخ الأدب ، ولكن سر هذه التسمية أن الشعر العربى صناعة موسيقية دقيقة ، يظهر فيها الاختلال لأوهى علة ، ولأيسر سبب . ولا يوفق إلى سبك المعانى فيها إلا من أمدته الله بأصلح طبع ، وأسلم ذوق ، وأنصع بيان . فمن

أجل ذلك لا يحتمل شيئاً من سخف اللفظ أو فساد العبارة أو ضعف التأليف . غير أن النثر يحتمل كل أسلوب ، وما من صورة فيه إلا ودونها صورة تنتهى إلى العامى الساقط والسوقى البارد ، ومن شأنه أن ينبسط وينقبض على ماشئت منه . وما يتفق فيه من الحس الشعرى فإنما هو كالذى يتفق فى صوت المطرب حين يتكلم ، لا حين يتغنى ! فمن قال الشعر المنشور فاعلم أن معناه عجز الكاتب عن الشعر من ناحية ، وادعاؤه من ناحية أخرى^(١) .

وفى معرض الحديث عن إيليا أبى ماضى تقول الدكتورة عاتكة الخزرجى : « لم يكن أبو ماضى ممن أحلوا البدعة محل الإبداع ، ومن استهتروا بأوزان الشعر وقوافيه ، ومن حاولوا أن يقلدوا شعر الغرب ، فأضاعوا عليهم المشيتين ، أو ممن عمدوا إلى الرموز المبهمة والمجازات المغلقة ، وحشروها فى كلام مطلق من الوزن حيناً ، ومن القافية أحياناً ، وأوهموا أنفسهم أنهم استحدثوا فى أدبنا جديداً ، وأنهم حرروا الشعر العربى من قيود ثقيلة يريزخ تحتها . إن صعوبة الوزن والقافية لا يشكوها شاعر مبدع ، وإنما هى عقبة كداء فى وجه المقلدين . وجمال شعرنا العربى آت من هذا الإيقاع الموسيقى المنغم ، وإعجاز شعرنا العربى آت من رصانة قوافيه واتساق أنغامه . وثقوا أن الشاعر الأصيل لا يلقي أى عنت فى هذين ، إنما تتسق له الأوزان من تلقائها ، وتأتيه قوافيه طيبة مختارة »^(١)

ويقول الأب لويس شيخو : « وما سبق إليه أدباء عصرنا دون مثال فى لغتنا ما دعوه بالنثر الشعرى ، أو الشعر المنشور ، كأنه جامع بين خواص النثر والنظم . أما النثر فلأنه على غير وزن من أوزان البحور ، وأما النظم فلأنهم يقسمون مقاطعه ثلاث ورباع وخماس ، وأزيد ، دون مراعاة أعدادها ، ويسبكونها سبكا مموها بالمعانى الشعرية .

« وهذه الطريقة استعارها على ظننا الكتبة المحدثون كأمين الريحانى ، وجبران خليل جبران ، ومن جرى مجراها من الكتبة الغربيين ، ولا سيما الإنجليز فيما يدعونه الشعر « الأبيض » غير المقفى ، وفى بعض كتاباتهم الشعرية غير المقيدة بالأوزان .

(١) مصطفى صادق الرافعى ٢١ (مجلة الهلال) عدد شهر يناير ١٩٢٦ م .

(٢) قضايا الفكر فى الأدب المعاصر ص ١٨ .

ولسنا ننفي هذه الطريقة الكتابية التي تخلو من مسحة الجمال في بعض الظروف ، اللهم إلا إذا روعى فيها الذوق الصحيح ، ولم يفرط في الاتساع فيها ، فتصبح لفظا وثرثرة. وعلى أننا كثيرا ما لقينا في هذا الشعر المنشور قشرة مزوقة ليس تحتها لباب ، وربما قفز صاحبها من معنى لطيف إلى قول بذيء سخي ، أو كرر الألفاظ دون جدوى ، بل بتعسف ظاهر . ومن هذا الشكل كثير في المروجين للشعر المنشور في مصنفات الريحاني وجبران وتبعتهما ، فلا تكاد تجد في كتاباتهم شيئا مما تصبو إليه النفس في الشعر الموزون الحر من رقة شعور وتأثير . خذ مثلا وصف الريحاني للثورة :

ويلها المنير العجيب	ويومها القطيب العجيب
وصوت فوضاها الرهيب	ونجمها الآفل يمدج بعينه الرقيب
وزئير ، وعندلة ، ونعيب	من هتاف ولجب ونحيب
وأخياره يحملون الصليب	وطغاة الزمن تصير رمادا
للمستكبرين والمفسدين	ويل يومئذ للظالمين
بل ساعة من يوم الدين	هو يوم من السنين

ويل يومئذ للظالمين

ومثلها من شعر جبران قوله :

تنبثق الأرض من الأرض كرها وقسرا
ثم تسير الأرض فوق الأرض تيهًا وجبرا
وتقيم الأرض من الأرض القصور والبروج والهياكل
وتنشئ الأرض في الأرض الأساطير والتعاليم والشرائع
ثم تمل الأرض أعمال الأرض ،
فتحرك من هالات الأرض الأشباح والأوهام والأحلام
ثم يراود نعاس الأرض أجفان الأرض
فتنام نوما هادئا عميقا أبديا
ثم تنادى الأرض قائلة للأرض :
أنا الرحم ، وأنا القبر ، رحما وقبرا

حق تَضَجَل الكواكب ، وتتحول الشمس إلى رماد

« فلعمري هذه ألغاز لا شيء فيها منظوم رائع ولا منشور شائق ، هي أقرب إلى الهذيان والسخف منها إلى الكلام المعقول »^(١)

ومن هذا الضرب الذي يسهونه شعراً منشوراً ما قاله أمين الريحاني بحبي مصر :

أكبر الشرقيات الباسمات للدهر	وأحدث الشرقيات الناهضات
هي أول من حمل ميزان القسط	وأول من استرقَّ العباد
لها الصولجان المرصع الماسات	والسوط الملطخ دما
هي أول من قال للموت : لا	وأول من قال للحياة : نعم !
لها في الموت حياة ، وفي	الحياة المآثر الخالدات
مصر آية الزمان ، ابنة فرعون	معجزة الدهر ، فتاة النيل

ومن كلام جبران في هذا النوع من النثر الذي سماه شعراً منشوراً ، لأنه غص بكثير من الاستعارات والكنائيات والمجازات وأنواع الخيال قوله يناجى الليل :

« يا ليل العشاق والشعراء والمنشدين
« يا ليل الأشباح والأرواح والأخيلة
« يا ليل الشوق والصبابة والتذكر
« أيها الجبار الواقف بين أقزام المغرب وعرائس الفجر
« المتقلد سيف الرهبة ، المتوج بالقمر ،
المتشح بثوب السكوت
« الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة ،
المصغى بألف أذن إلى أنة الموت والعدم .
« في ظلالك تدب عواطف الشعراء ،
« وعلى منكبيك تستفيق قلوب الأنبياء ،
« وبين ثنايا صفائك ترتعش قرائح المفكرين ،
« أنا مثلك يا ليل ، أنا ليل مسترسل منبسط هادئ مضطرب ،
« وليس لظلمتي بدء ، ولا لأعماقي نهاية !

(١) الأب لويس شيخو (الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين) ٤١ ، ٤٢ وانظر (الأدب الحديث) لعمر الدسوقي ٢٢٧/٢ (مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٦١ م)

وفي مثل هذا الكلام يقول عمر الدسوقي : « لعلك ترى في هذا الذى يسمونه شعرا أنه غير موزون وغير مقفى ، فهو من نوع ما يسمى بالشعر الحر ، وهى تسمية فيها كثير من التعسف ، لأن من أهم أركان الشعر أن يكون موزونا منغما . وقد ورد مثل هذا الكلام المليء بضروب الاستعارات والمجازات لدى الأقدمين ، ولا سيما مدرسة ابن العميد ، ومع ذلك لم يجرؤ أحد على تسميته شعرا ، لأن للنغمة الموسيقية فى الكلام روعة وأسرا يجعلانه أنقذ إلى القلب ، وأسرع فى التأثير ، وبدونها يصير نثرا أدبيا ، ويختلف عن الشعر فى تأثيره وروعته » ^(١) .

ويشبه وديع فلسطين تجريد الشعر من القافية والوزن بتجريد المصباح من سلكه المضى ، وبتغير دقة الساعة التى لا تدق دقا رتبيا ، بل تدق حسب الهوى . « وللمرء أن يتصور مصباحا خلوا من سلك مضى ، أو ساعة بلا ضابط أو صورة نثرت عليها الألوان نثرا ، أو كتابا غير منسق الصفحات . فهذه الرتبة فى الشعر التى تجيء فى تضاعيف الأوزان والقوافى هى سر إعجاز الشعر ، بل هى العبقورية الخالدة على الأجيال . وإذا قيل إن الشعر شعور ، قلنا إنه شعور مشاع فى الأوزان والقوافى . وإذا قيل إن الشاعر يخلق فى سماواته فينبذ المقاييس التى جرى عليها السالفون ، قلنا إن السالفين حلقوا بدورهم دون أن يمسوا تلك المقاييس بسوء » ^(١) .

ويتضح من مثل هذا الكلام أنه لا فرق بين الشعر الحر وما قد يسمى « الشعر المنثور » وهى الفكرة التى كانت مستقرة فى أكثر الأذهان ، بل لا تزال مستقرة فى أذهان المجددين أنفسهم ، إذا استثنينا قليلا منهم ، كما سنرى . وذلك لأن هذا الشعر لم تكن له تقاليد معروفة ، وإنما كانت تلك التقاليد — إن صح إطلاق كلمة التقاليد عليها — من وضع أصحاب المحاولات الأولى دون سوابق يعتد بها ، أو خطوات انتقالية يسير على هداها المتتبعون . اللهم إلا إذا عدنا التحلل من نظام القافية فى « الشعر المرسل » خطوة فى سبيل ذلك التحرر ، وإن كانت القوافى نظاما خاصا لا علاقة له بالأوزان .

محاولة إخضاع الشعر الحر لمقياس عروضى

ولكن بعض أصحاب هذا الشعر الحر وأنصاره من المجددين يذهبون إلى أن لهذا الشعر الجديد موسيقاه وأوزانه العروضية الخاصة به ، وأن تلك الأوزان مشتقة من الأوزان التقليدية

(١) فى الأدب الحديث ٢٢٨/٢ .

التي استخرجها الخليل بن أحمد ، وهذا يصلون عروض الشعر الجديد بالعروض العربي القديم فأغلب هذا الشعر يقوم على تفعيلة واحدة تتكرر في أكثر القصيدة التي تتكون من شطور كثيرة ، ويختلف عدد التفعيلات من شطر إلى شطر قلة وكثرة ، أى يختلف عدد المرات التي تتكرر فيها التفعيلة في كل شطر ، حتى تهبط إلى تفعيلة واحدة في بعض الأَشطر .

ومعنى هذا القول أن « الشعر الحر » لم يتخل عن الوزن والموسيقى ولكنه تحرر من الخضوع لأوزان الخليل وبحوره ، وأقام لنفسه أوزانا جديدة ؛ وموسيقى يؤلفها الشاعر بنفسه ، بل إن هؤلاء المجددين لا يكتفون بتلك الحرية التي منحوها أنفسهم في اختيار ما يشاءون من الأوزان والقوافي ، بل إنهم يشكون من الضيق الذي يقولون إنهم يعانونه في شعرهم الحر ، ويذهبون إلى أن في الأوزان التقليدية أو الأبحر التي نظمها أو استخرجها الخليل بن أحمد سعة لا يجدونها في الشعر الجديد أو الشعر الحر . فإن نازك الملائكة تشير في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » الذي خصصت القسم الأكبر منه لدراسة الشعر الحر إلى عيوبه ، وإلى العقبات التي تعترض أصحابه ، وأهمها في نظرها عيبان أو عقبتان :

أولاهما : أن الشعر الحر يقتصر بالضرورة على ثمانية بحور من بحور الشعر العربي الستة عشر ، وفي هذا غبن للشاعر يضيق مجال إبداعه ، فلقد ألف الشاعر العربي أن يجد أمامه ستة عشر بحرا شعريا ، بوافيها ومجزئتها ومشطورها ومنهوكها . وقية ذلك في التوزيع والتلوين ومسايرة أغراض الشاعر كبيرة ، بحيث يصبح اقتصار الشعر الحر على نصف ذلك العدد تقصا ملحوظا فيه .

والأخرى : أن أغلب الشعر الحر — ستة بحور من ثمانية — يرتكز على تفعيلة واحدة ، وذلك يسبب فيه رتابة مملّة ، خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته . وفي رأيها أن الشعر الحر لا يصلح للملاحم قط ، لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغي أن ترتكز إلى تنويع دائم ، لا في طول الأبيات العددى فحسب ، وإنما في التفعيلات نفسها ، وإلا سئها القارىء . وما يلاحظ أن هذه الرتابة في الأوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهدا متعبا في توزيع اللغة ، وتوزيع مراكز الثقل فيها ، وترتيب الأفكار . فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل (٣٣) .

ونحن نرى في هذه الكلمات التي لا نشك في أن الكاتبة الشاعرة المجددة تؤمن بها ، وأنها أحست في تجاربها الكثيرة بهذين العيبين أو بهاتين العقبتين اللتين تعترضان سبيل صانعي الشعر

الحر ، نرى فيها ما يهدم جميع الحجج التي كان يتذرع بها دعاة هذا الشعر الحر ، وكان أهم هذه الحجج دعواهم ضيق الشعراء ، والتضييق عليهم بالتزام البحور الستة عشر المعروفة ، وتبرمهم من التزامها ، وذهابهم إلى أنها لا تتسع لبث الشاعر والأحاسيس التي يحتاجون إلى التعبير عنها ، وأن الشعر العربي حرم القصائد الطوال وشعر الملاحم ، بسبب التزامه قيود هذه الأوزان التقليدية .

وأحسب أن الكاتبة تفترض أن الشاعر لا يقرض إلا شعرا حرا ، وإلا فقد كان ينبغي أن تقول إن الشاعر يجد في هذا التجديد سعة لأنه يجد أمامه أربعة وعشرين بحرا أو وزنا ، بوافيها ومجزئتها ومشطورها ومنهوكها ، أى أنه يضيف إلى تلك الأوزان التقليدية الستة عشر ثمانية أوزان أو ثمانية أبحر جديدة . ليتخير منها الشاعر ما يلائم ذوقه وفنه وغرضه . بل لعلها تريد أن تقرر أن الشاعر الجديد ينفر من تلك البحور التقليدية نفورا مطلقا ، لأنها لا تتسع لأغراضه ، أو لأنه يعجز عن النظم على مقاييسها ؛ فهو أخذ بتلك الأوزان الجديدة اضطرارا لا اختيارا .

وأحسب أن الشعراء المجددين ، وفي مقدمتهم الكاتبة نفسها لا يرضون عن هذا القول الذي ينتقص قدرتهم على الصياغة في أى شكل من الأشكال ، وأعتقد أن كثيرين منهم — وفي مقدمتهم أيضا الكاتبة نفسها — لهم شعر جيد ، ذكرهم الناس وعرفوهم به ، وهو يجرى على أوزان الخليل ! .

وأصرح من هذا في التشكيك في الشعر الحر قول نازك « مؤدى القول في الشعر الحر أنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ، بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة ، وانعدام الوقفات ، وقابلية التدفق والموسيقية ، ولسنا ندعو بهذا إلى نكس الحركة ، وإنما نحب أن نحذر من الاستسلام المطلق لها ، فقد أثبتت التجربة عبر السنين الطويلة أن خطر الابتذال والعامية يكن خلف الاستهواء الظاهري في هذه الأوزان ، ثم نبوءتها التي بنتها على مراقبة الموقف الأدبي في وطننا العربي اليوم ، فهي تتنبأ بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة ، وسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنوات العشر الماضية (٢٤) .

ومع هذا وذاك حاولت المؤلفة أن تضع مقاييس ثابتة للشعر الحر في أوزانه، وأن تجعل له عروضاً مستقلاً واضحاً ، وعابت على بعض الشعراء ما وقعوا فيه من أخطاء نتيجة مخالفتهم لهذا العروض .

وكانت نازك - فيما أعلم - صاحبة تلك المحاولة الأولى في تاريخ دراسة هذا الشعر الحر ، ومحاولة تنظيم دراسة موسيقاه على أساس عروضي يقوم على تفعيلات بعض البحور التقليدية المعروفة عن الخليل بن أحمد ، وأحسب أن المجال هنا لا يتسع لشرح تلك الأسس ، ولا لإبراز الجهد الكبير الذي بذلته المؤلفة في محاولتها التي أرادت بها أن تضع دستوراً وقانوناً للشعر الحر الذي كنا نحسب أنه يستعصى على التنظيم ، وينفر من التجديد . وأعتقد أن الاجتزاء ببعض ذلك الجهد ليكون مثلاً لن يحقق ما نريد من الوضوح الذي التزمناه وحرصنا عليه في كل ما كتبنا في كتابنا هذا وغيره ، فليرجع إلى كتاب « قضايا الشعر المعاصر » من أراد الوقوف على هذا التشريع الجديد .

ولكن الذي نستطيع أن تبينه من تلك الإشارات ، ما يؤكد ذلك البحث من خضوع ذلك الشعر الحر لنظم وأوزان وقوانين عروضية تعد نازك الخارج عليها مخطئاً ، أو مقلداً لا يحسن التقليد .

وعلى هذا الأساس من التزام تفعيلية أو تفعيلتين في الشعر الحر ، وخضوعه لقوالب معينة ، يمكن القول بأن هذا الشعر بهذا المفهوم يخالف ما اصطلح على تسميته « الشعر المنشور » أو « النثر الشعري » وقد كان مفهوماً أنها متداخلان في الأذهان ، حتى قرأنا مثل هذا الكلام .

وقد استقبل كتاب نازك استقبالا متبايناً ، وكان صدها مختلفاً إذ رحب به فريق من النقاد ، وعده بعض الباحثين - وفي طليعتهم الدكتورة بنت الشاطيء - أول تجديد للعروض منذ وضعه الخليل بن أحمد . في حين أن بعض النقاد - وفي طليعتهم الدكتور لويس عوض - لم يرضوا عن هذه المحاولة ، وعدوها تقييداً لحرية الشعراء ، أي أن الشعراء إذا أخضعوا لهذا العروض الجديد كأنهم حطموا قيداً ليضعوا أنفسهم في قيد جديد ، ورأوا أن الشعر الجديد تجربة تستعصى على التعقيد إلا إذا ثبتت التجربة ، واحتلت منزلتها من الأذواق الفنية ، وذلك يحتاج إلى وقت طويل . وعدوا التجديد ثورة على العروض ، لابد من الانتظار حتى نرى ماتسفر عنه هذه الثورة أو تلك التجربة . ونحن مع تقديرنا للمحاولة التي قامت بها نازك ، والجهد الكبير الذي بذلته لتؤكد أن الشعر الحر ليس عبثاً يتلهى به الناشئة ممن ليس بينهم وبين الشاعرية سبب ولا نسب ، نرى أن كتابة الدكتور لويس عوض في تعليقه على كتاب نازك كانت كتابة موضوعية تقوم على حجج قوية ، لأن هذه الحدود إذا كانت نازك قد التزمتها أو التزمها عدد من المجددين لم يلتزمها دعاة التجديد جميعاً ، وستكون النتيجة رفض أكثر هذا الشعر إذا حكمت فيه مقاييس العروض الذي حاولت نازك أن تضعه . وفي ذلك رفض شعر

كثير عدّ أصحابه قادة وزعماء لذلك التجديد ، وكان مما قال الدكتور لويس عوض في نقد محاولة نازك :

« مشكلة نازك الملائكة مشكلتان ، فهي أولا شاعرة لها بعض فضل الريادة في هذا الشعر الجديد الذى تسميه خطأ بالشعر الحر، ولأنها شاعرة فهي طرف فى النزاع، وهي تريد من كل الشعراء أن يحبوا ماتحب ، وأن يبغضوا ماتبغض . وهي ثانيا شاعرة من شعراء اليمين المتطور الذكى ، أو المحافظين المتطورين الأذكياء الذين يحاولون منع ظهور الجديد بتبني شعاراته ، وإدخال بعض التعديلات على الثوب القديم ، لبيدو فى زى جديد . فكتابها إذن مجرد بيان فى المعركة ، وليس - كما ذكرت سيدتى بنت الشاطىء - أهم كتاب فى العروض العربى منذ الخليل ابن أحمد ، بل كتاب نازك الملائكة ليس كتابا فى العروض الجديد أصلا ، رغم كثرة مافيه من « مستفعلن فاعلات » ، لأن العروض الجديد لا يزال يتكون كالجنين ، وأحسب أنه سيظل يتكون ويتكون جيلا آخر أو أجيالا قبل أن يستقر نهائيا ، وتظهر له ملامح واضحة وقسمات وأوزان يمكن تشخيصها وتبويبها على غرار ما فعله الخليل بن أحمد بالستة عشر بحرا من بحور الشعر العربى ، أو ما فعله أرسطو بقوانين المنطق أو بالدراما اليونانية .

ثم يستطرد الكاتب فى الحديث عن أستاذ العروض العربى وعن واضع المنطق قائلا إن الخليل بن أحمد لم يخترع بحور الشعر العربى ، ولم يبتكر موسيقاه ، فقد كانت موسيقى الشعر العربى مكتملة التكوين قرونا وقرونا قبل عصره ، وإنما فضل الخليل بن أحمد هو أنه بوّب هذه الأوزان الموسيقية التى وجدها مستقر فى الشعر العربى ودوّنها بالنوتة الموسيقية بعد أن استخلص خصائصها من تراث العرب فى الشعر . كذلك لم يخترع أرسطو المنطق الصورى أو مايسمونه منطق أرسطو ، لأن البشر كانوا قبل أرسطو يفكرون بالمنطق ، ويستخدمون قوانينه تلقائيا . وكان البشر قبل أرسطو يارسون قوانين الفكر الضرورية دون أن يعرفوا لها أسماء محددة ، حتى جاء أرسطو ، وحدد لهم هذه الأسماء ، أو على الأصح ساعد على تحديدها وتبويبها ، فأرسطو ليس بداية تراث ، ولكن نهاية تراث وقته . كذلك لم يخترع أرسطو قوانين الدراما أو يبتكرها ، وإنما استقرأها استقراء واستخلصها استخلاصا من آثار المسرح اليونانى . وأمكنه أن يحددها ويوبها أو أن يساعد على ذلك ، فهو لم يكن أول نقاد اليونان ، وإنما كان آخرهم أو كان قمتهم ، وبعد القمة يكون الانحدار وهذا ما فعله الخليل بن أحمد بعروض الشعر العربى : استقرأ بحوره وخصائص موسيقاه من التراث العربى العظيم ، ودوّنها بهذه النوتة الموسيقية الأبجدية ، ولعله لم يكن بداية

المستقرئين والمبوين والمدونين ، ولكن قمتهم العليا ، وهذا ما جعله العلم الفرد في تاريخ موسيقى الشعر العربي . فهل فعلت نازك الملائكة شيئا من ذلك بموسيقى الشعر الجديد ؟ طبعا لا ، لأن موسيقى الشعر الجديد وأوزانه وخصائصه لا تزال في مرحلة التكوين ، ولن يمكن استخلاصها حقا أو تبويبها حقا إلا بعد أجيال وأجيال ، أى بعد أن يستقر عمودها وتستقر تقاليدها ، ويمكن في اطمئنان للباحث أن يقول : هذا من عمود الشعر وهذه بدعة ليست من العمود . وإن كل ما نسمعه حولنا من قعقة عظيمة في بنيان الشعر العربي ، ومن جدران تتصدع ، وواجهات تنهار ، وأركان تتهاوى ؛ ليس إلا من أعمال النفس بالديناميت الذى تحاول به المدرسة الجديدة إزالة البناء القديم ، لتقيم محله البناء الجديد . وبعد النفس - إن تم - تكون إزالة الأتقاض ، وبعد إزالة الأتقاض نرجو أن يكون البناء ، فليس كل هدم يعقبه بناء ، ومن الناس من يقدرّون على النفس ، ثم يعجزون عن البناء . والوقت لم يحن بعد لنرى إن كان مايجرى حولنا حقا إزالة للبناء القديم لإقامة البناء الجديد ؛ أم أن كل هذا هو مجرد عمليات ترميم واسع النطاق في صرح الشعر العربي ! باختصار إن ما نراه حولنا من عجيج وحركة دائبة ليس إلا ثورة العروض ، وحين ينجلي غبار المعركة سوف نستطيع أن نتبين فيم كانت الجلبة ، وفيم كان الضجيج ؟ ولست أحسب أن صرح الشعر العربي من الهوان بحيث يمكن للعشرات من صغار الشعراء الذى تناولتهم نازك الملائكة أن يؤثروا فيه بخير أو بشر . فإن كل من نراه حولنا من الشعراء هم بقايا القديم وطلائع الجديد ، والثورات الأدبية الكبرى لا يمكن أن تتم دورتها في عشرة أعوام أو في عشرين عاما ، ولا بد من الانتظار إذن لنرى ماسوف تسفر عنه ثورة العروض .

« لهذا أجد من سبق الأمور أن تمسك نازك الملائكة عصا الخليل بن أحمد وتقول . » يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التى وردت في العروض العربي : « يجوز نظم من البحور الصافية وهى الكامل والرمل والهزج والرجز والمتقارب والخبب ، ومن البحور الممزوجة وهى السريع والوافر ! » وأما البحور الأخرى التى لم تتعرض لها ، كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح ، فهى لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق ، لأنها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرر فيها . وإنما يصح الشعر الحر في البحور التى كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها أو بعضها . والسؤال هو : من ذا الذى يجيز ومن ذا الذى لا يجيز ؟ وهل انتهينا من إقامة عمود الشعر الجديد حتى نستطيع أن نقول : هذا من العمود وهذا خارج العمود ؟ إننا لا نزال في أول الطريق ، وإقامة هذه الوصاية قبل أن تكتمل قوانين الشعر الجديد أمر مضحك مهما كان مقام قائله ، بل إن إقامة هذه الوصاية حتى بعد اكتمال قوانين الشعر الجديد وتبلور تقاليده أمر

مرفوض . فما نكس العرب قرونا وقرونا وشل ملكة الخلق فيهم بعد انهيار بني العباس في المشرق وانهيار بني الأحمر في المغرب ، إلا استسلام الناس للقائلين فيهم . هذا يجوز ، وهذا لا يجوز ! .

« من أجل هذا وغيره أفضل أن أرى في كتاب « قضايا الشعر المعاصر » لنازك الملائكة ، لا تكلمة « لدونة » الخليل بن أحمد ، ولكن مجرد تعبير شخصي عما تحبه نازك الملائكة في الشعر وما لا تحبه . فنازك الملائكة مثلاً لا تحب الإسراف في زحاف الرجز ، أو لا تحب أن يصبح زحاف الرجز هو القاعدة . هي لا تحب توسع شعراء المدرسة الجديدة في استعمال « مفاعeln » مكان « مستفعلن » أو على حد قولها « وهو مرض شاع شيوعاً فادحا في الشعر الحر ، واستهان به الشعراء ، أو لم يحسوا به ، فتركوه يعبث في شعرهم ويفسد أنغامه » .

ويختم الدكتور لويس عوض كلمته بقوله إنه كان يؤثر لنازك أن تركز بحثها في عشرة شعراء من أئمة الشعر الجديد ، بدلاً من أن تشتت جهدها بين مائة شاعر ، أكثرهم لم يبلغ بعد مرحلة النضوج ، وبعضهم لا يدخل بأى مقياس من المقاييس في دائرة الشعر الجديد أو الشعر الحر كما تفضل نازك الملائكة أن تسميه ، وإنما هم من فلول رومانسية المهجر ، فلو قد فعلت هذا لجاء كتابها أكثر عمقا ، وأوفى بالموضوع .

كذلك لا يعتقد الناقد أن من حق نازك الملائكة أن تصور كل اجتهد غير اجتهداتها في الشعر الحر إسرافاً في الحرية ، ينبغي أن يلام عليه الشعراء ، اللهم إلا إذا كانت تعد نفسها البداية والنهاية في دولة القريض الحديث ، ولا يعتقد أن أحداً يسلم لها بذلك ، فهي لا تتجاوز أن تكون مجتهدة بين عديد من المجتهدين ^(١) .

فهذا النقد أو ذلك التعقيب يقوم على منطق سديد من غير شك ، وإن كان لا يوضح لنا أى توضيح معالم هذه الثورة على العروض في الشعر الجديد أو مدى عملية الترميم الواسع النطاق في الشعر العربي ، فقد أبدت نازك وجهة نظرها ، وأيدتها بأمثلة من صنيع بعض الشعراء ، وعابت على آخرين تجاوزهم حدود تلك المعالم العروضية التي استخرجتها ، وكان الإنصاف - لكى يبلغ هذا النقد غايته - أن يقول الدكتور لويس عوض مثلاً إن موسيقى الشعر الحر لا تقتصر على تلك الأوزان التي اهتمت إليها نازك ، بل إن إلى جانبها أوزاناً أخرى استنها فلان أو فلان

(١) ثورة العروض : الأهرام ٧ / ٦ / ١٩٦٣ .

من أئمة الشعر الجديد ، وفيها من جودة الموسيقى ما ليس في أوزان نازك أو عروضها الجديد
وعلينا أن نتنظر حتى تبلور هذه الموسيقى المتباينة ونرى مصير هذه المحاولات الكثيرة ، حين
تلتقى الأذواق ، أو تجتمع على بعضها بعد أن تبلغ التجارب مداها ؟ وذلك إذا كان الدكتور
لويس يصر على أن لهذا الشعر وزنا أو موسيقى ، وطبيعة الوزن أو الموسيقى أن يقوم كل منهما
على التردد والتكرار في المقاطع والأنغام في مواضع تتقارب أو تتباعد وفقا لنظام رتيب ، وإلا
اختلفت المفاهيم ، وعاد الأمر إلى ماكان من الخلط بين الشعر الحر والشعر المنشور ، أو إلى
القول بأن هذا هو ذاك .

البدعة الجديدة « قصيدة النثر »

تحدثت السيدة خزامى صبرى عن كتاب اسمه « حزن في ضوء القمر » للأديب محمد
الماغوط ، وفيه نثر اعتيادي لا أثر للوزن أو القافية فيه ، فقالت عنه إنه مجموعة شعرية لم تعتمد
الوزن والقافية التقليديين ، وإن غالبية القراء في البلاد العربية لا تسمى ماجاء في هذه المجموعة
شعرا باللفظ الصريح ، ولكنها تدور حول الاسم ، فتقول إنه « شعر منشور » أو « نثر فنى »
وتقول إنها مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته ، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو
يروى قصة أو حديثا ، بل على أساس أنه مادة شعرية ، لكن غالبية القراء في البلاد العربية
ترفض أن تمنحه اسم الشعر . وهذا طبيعي من وجهة نظر تاريخية بالنسبة للقراء العاديين .
ورأيها أن النقد يجب أن يكون أكثر جرأة وأن يسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية ، وهى تعتبر هذا
« النثر الشعرى » شعرا . ثم تقول فى صراحة إن الشعر شيء لا صلة له بالوزن والقافية ، وإنما
الوزن صفة عارضة يمكن أن يقوم الشعر من دونها^(١) .

فقد رأينا أن الكاتبة فى هذا الكلام قد تجاوزت حدود المفاهيم جميعا ! فأصبحت تطلق
كلمة (شعر) صريحة على كلام لا أثر فيه للوزن ولا للقافية . بل ذهبت إلى أن كلمة « الشعر
المنشور » التى كان ينفر منها ويتنكر لها أكثر الأدباء والنقاد أصبحت غير صالحة لأن تطلق على
مثل هذا الكلام ، بل رأينا أنها ترفض أن تسميه نثرا ، أو أية تسمية تصله بالنثر ، بل ترفض
أن تتواضع فتقول إنه « شعر حر » ، وكان هذا أقصى ما يقوله المتساحون ، وينكره عليهم أكثر
العارفين .

(١) قصايا الشعر المعاصر ١٨١ ، ٢٨٤ نقلا عن مجلة (شعر) العدد ١١ سنة ١٩٥٩ .

وقد حملت نازك حملة شعواء على إطلاق كلمة (شعر) على أى كلام غير موزون ، واشتدت حملتها على تلك الدعوة الغريبة التي ناصرها بعض الأدباء ، وتبنتها مؤخرا مجلة (شعر) التي راحت تدعو إليها في صخب ، « وكان المضمون الأساسى لهذه الدعوة أن الوزن ليس مشروطا في الشعر ، وإنما يمكن أن يسمى النثر شعرا ، لمجرد أن يتوافر فيه مضمون معين . وعلى هذا الأساس راحوا يكتبون النثر مقطعا على أسطر ، وكأنه شعر حر ، بل إنهم زادوا فطبعوا كتباً من النثر، وكتبوا على أغلفتها كلمة (شعر) .

ولقد سموا النثر الذي يكتبونه على هذا الشكل باسم « قصيدة النثر » وهو اسم لا يقل غرابة وتفككا عن تعبير غيرهم « الشعر المنشور » . ذلك أن القصيدة إما أن تكون قصيدة ، وهي إذ ذاك موزونة وليست نثرا ، وإما أن تكون نثرا ، وهي إذن ليست قصيدة ، فما معنى قولهم « قصيدة النثر » إذن ؟ . ثم تشير نازك إلى ما أحدثه هذا الاتجاه من اللبس في أذهان القراء الذين أصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحر الذي يبدو ظاهريا وكأنه مثله ؛ لو خيل إليهم أن الشعر الحر نثر عادى لا وزن له .

قالت : « ولعل الحق مع القارىء . فكيف يتاح لإنسان لم يمنحه الله هبة الشعر أن يميز بين الشعر الحر الموزون وبين « قصيدة النثر » التي تكتب ، وهي نثر ، مقطعة وكأنها موزونة ، وتمثلت بقول محمد الماغوط ، وهو نموذج لما قد أسموه (قصيدة النثر) :

ليتنى ورده جورية في حديقة ما
يقطفنى شاعر كئيب في أواخر النهار
أو حانة من الخشب الأحمر
يرتادها المطر والغرباء
ومن شبائبي المملطخة بالخمر والذباب
تخرج الضوضاء الكسولة
إلى زقاقنا الذي ينتج الكآبة والعيون الخضر
حيث الأقدام الهزيلة ترتفع دوغا غاية في الظلام .
أشتهى أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة
أوصليا من الذهب على صدر عذراء

تقلى السمك لحبيبتها العائد من المقهى
وفي عينيها الجميلتين ترفرف حمامتان من بنفسج .

فهذا نثر اعتيادى لا يختلف عن النثر فى شىء .. وقد أصبح القارىء يقرأ الشعر الحر وهو
موزون ، فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد أجنبية ، ونثر عربى عادى يكتبه الأدباء
مقطعا ، ويسمونه فى جرأة غير علمية شعرا ^(١)

وكان من الذين ثاروا على تلك الدعوة اللبنانية الجديدة بعد نازك ، رجاء النقاش على
الرغم من أنه من أنصار الدعوة إلى الشعر المتحرر الجديد فى كلمة له فى أخبار اليوم تحت عنوان
« الشعر العربى برىء من هذه الحركة » وكان مما جاء فيها قوله « إن هذه الدعوة الأدبية تستر
تحت اسم « قصيدة النثر » ولو أن أصحاب هذه الدعوة كتبوا كلاما فيه عذوبة الشعر وفيه
نبض الشعر دون أن يلتزموا بالقواعد المعروفة للقصيدة العربية لوجدوا ترحيبا كاملا من
كل الذين يقرءون ويكتبون ...

ولكن أصحاب هذه الدعوة يكتبون كلاما ثم يقولون عنه إنه حركة تجديد مدروسة
للشعر العربى ، هدفها تخليص الشعر العربى من كل القيود المعروفة .. وعلى الأخص قيد الوزن
أو الموسيقى ، ثم قيد القافية .

وقد أصبحت « قصيدة النثر » موجة أدبية رائجة فى لبنان ، فلا يكاد يمر شهر واحد خلال
السنوات الأخيرة إلا وتصدر مطابع بيروت ديوانا جديدا لأحد شعراء هذه الموجة . بل إن فى
لبنان ثلاث مجلات أدبية على الأقل تعتبر هذه الموجة هى حركة التجديد الرئيسية فى الشعر
العربى !

وقبل أن يظهر أصحاب هذه الموجة نجد أن حركة الشعر الجديد قد خرجت على القافية
ووحدة البيت ، ولكنها تمسكت تمسكا تاما بالوزن . والشعر الجديد قد خرج على القافية فى
مقابل ...

ولكن الموجة الجديدة الواردة من بيروت والتي تسمى نفسها باسم « قصيدة النثر » تخلت
تماما عن القافية ، وتخلت عن الوزن ، ولم تعطنا أى شىء بدلا من الأشياء التى فقدناها .

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٣٢ .

فى ديوان من هذا الشعر بعنوان « القصيدة ك » يقول صاحب الديوان « توفيق صايغ » فى أول قصيدة له :

« أريدنى عدما فى قبعة
وأريدك عينين منومتين وأصابع رشيقة
تعبث بالقبعة وبالرائين وبى
وتبعثنى أرنبا ينط »

ولست أقدم هذا النموذج من باب الطرافة ، أو قصدا لإضحاك أحد ، فهذا هو نموذج حقيقى من ديوان الشاعر الذى يبلغ حوالى مائتى صفحة .

وشاعر آخر من أصحاب هذه المدرسة اسمه « أنسى الحاج » يقول فى قصيدة «خطة » .

« كنت تصرخين بين الصنوبرات ، أتلقى صراخك ، واتضرع كى لاترينى .

كنت تصرخين بين الصنوبرات : تعال يا حبيبى ..

كنت أختبئ خلف الصنوبرات لئلا ترينى ..

فأجىء إليك فتهربنى » .

وعشرات من القصائد بهذا الشكل ، بل وعشرات من الدواوين تصدر يوما بعد يوم .. وبعد ذلك تصدر مقالات وكتب فى النقد تقول : هنا شعر ... بل هذا هو الشعر !

وقد بدأت هذه الظاهرة فى محاولة للزحف من بيروت إلى بقية أجزاء الوطن العربى ، بل وكانت هذه الظاهرة من أكبر أسباب إساءة فهم الشعر الجديد عند الكثيرين ، وهى السبب فى ظن عدد كبير من القراء - حتى اليوم - أن الشعر الجديد خارج على الأوزان العربية المعروفة .

والحقيقة أن هذا الكلام لا علاقة له بالشعر الجديد أو القديم من قريب أو بعيد . فهو إما كلام غامض لامعنى له مثل النموذج الأول ، أو كلام على شئ من الوضوح مع قدر كبير من التفاهة فى النموذج الثانى .

ولقد كان بالإمكان أن يخرج هؤلاء على كل قواعد الشعر المعروفة ومع ذلك نحس فى كلماتهم بالنبض الحقيقى الصادق للشعر .

كان بإمكانهم أن يكتبوا كلاماً فيه روح الشعر ، وإن كان خالياً من مظهره وكان القراء والنقاد يستطيعون أن يقولوا : هذا شعر جميل حلو ، رغم المظهر الخارجى .

لأن المسألة هنا متروكة للذوق الفنى ، وليست قائمة على قواعد ثابتة .

ولكنهم يريدون أن يقولوا أى كلام .. سواء كان هذا الكلام له معنى أو لم يكن له معنى .. سواء كان له قيمة فنية أو كان خالياً من هذه القيمة ..

ثم بعد ذلك يريدون أن يضعوا لهذه الحركة قواعد .. ليسير عليها كل الشعراء العرب .

والشعر العربى ، بل والشعر الإنسانى كله برىء من هذه الحركة الجديدة التى يلتف حولها بعض أصحاب الأقلام فى بيروت .

إن هذا الكلام لا يعطينا فلسفة عميقة تنبىء عن ثقافة كبيرة ، أو رؤية روحية عميقة ، ولا يعطينا تلك الموسيقى الداخلية .

وأخيراً فإن هذا التجديد الزائف لا يعطينا ما يمكن أن نأخذه من النثر من معلومات وحقائق .

فماذابقى لهذه الحركة الزائفة التى تسمى نفسها باسم « قصيدة النثر » ؟

لاشئ ... لاشئ غير الكلام المشوش ، والسطحية ، والخيال المحدود المريض «^(١) .

☆☆☆

ولعل فى استطاعتنا الآن أن نتبين مدى البلبلة والاضطراب فى سوق النقد الأدبى المعاصر من ناحية الشكل الشعرى أو الإطار العام الذى يتحمل الأفكار والأخيلة والمعانى والعواطف والانفعالات ، ونتبين الصراع من ناحية هذا الشكل بين القديم والجديد ، أو بين التيار المتشد المحافظ أو الذى يميل إلى المحافظة ، والتيار النافر أو الجامح المتكرر لكل عرف أو تقليد . بل إننا رأينا هذه البلبلة والفوضى والاضطراب فى صفوف المجددين أنفسهم ، إذ رأيناهم لا يتفقون على مفهوم هذا الجديد .

(١) رجاء النقاش : « الشعر العربى برىء من هذه الحركة » أخبار اليوم ١٩٦٣/٤/٢٧

وإذا كان الأمر في الشكل على هذه الشاكلة بين الشعراء فما أخرى النقاد أن يترددوا بين هذا وذاك . وكان العامل الأكبر في هذا التردد الولوع بالجدّة والطرافة أولاً ، ثم متابعة تلك الظواهر ثانياً ، فإن النقد كان يساير هذه الحركات معجبا بها حيناً ، ومتنكراً لها حيناً ، ومن النقد من أصر على الإعجاب أو الزرابة ، ومنهم من تحول عن الإعجاب إلى الزرابة ، أو عن الزرابة إلى الإعجاب ، ومنهم من تردد بين هذا وذاك .

ومؤدى هذه البلبلة أن تعاليم الشعر الجديد أو معالنه لم تتبلور بعد ، ولم تنهياً النفوس التهيؤ الكافى لاستقبالها . بل كان من الشعراء المجددين أنفسهم من رجع عن تجديده بعد أن رأى أن التمدى فى تلك المحاولة مخاطرة قد تودى بالشعر العربى . فقد كان « نزار قبانى » من أوائل الذين تمردوا على القيود التقليدية ، ولكنه مالبث أن ندم على هذه الثورة ، إذ جاء فى فصل له نشر أخيراً « أيقنت أن التحرر من القافية العربية الرتيبة مغامرة قد تودى بطابع القصيدة العربية ، فالتحرر من القافية كالتحرر من غرائزنا يحتاج إلى أجيال ، فلنقبل هذه العبودية المحببة كما تقبل أن نعقد رباط العنق فى رقابنا ، ونجعل الخواتم فى أصابعنا ، إنها عبودية جميلة من هذه العبوديات الجميلة . وماسر استعصاء القافية علينا وذلالتها إلا لأنها مرتبطة بسر النغم . ولما كان النغم هو سر القصيدة ، فلك أن تتصور أى مغامرة مجنونة يقدم عليها من يحاول فك وتر العود عن العود ، لن يبقى من القصيدة العربية حينئذ سوى وعاء الخشب كل نافخ فيه يستطيع أن يحدث صوتاً^(١) »

ويبدو أننا لانزال محتاجين إلى زمن طويل حتى يستطيع الذوق الفنى العام أن يقول كلمته ، فإن هذا الذوق العام لم يتكون بعد ، أو لم ينصهر الانصهار الكافى الذى يجعله يؤثر الإبقاء على القديم ، أو يفضل عليه النزعات الجديدة ، أو يؤثر تطوراً يستند إلى القديم ، ويضيف إليه ما ينهياً له من مقتضيات العصر والأصوات التى سمعناها تنتصر لهذا الرأى أو ذاك ، أو تشايع تيارات التجديد . الواسعة أو المحدودة ، أو تتعصب للقديم على علته ، أحسبها أذواقاً فردية لا تمثل إلا أصحابها ، ولا تعبر إلا عن تقديرهم الذاتى ، ولست أراها معبرة عن الذوق العام فى هذا الفن الأدبى الخطير الذى لم تتح له عوامل الاستقرار ، ومن أمثلة هذا التردد ما رواه الشاعر صالح جودت فى قوله :

(١) قضايا الفكر فى الأدب المعاصر - ص ٢٤ .

« منذ عام واحد سمعت الدكتور محمد مندور يتحدث في نادى القصة عن الشيء الذى يسمونه بالشعر الجديد ، فيسميه « الشعر الصينى » .. ويمضى فى حديثه ساخرا من هذا الشيء سخرية مرة ...

« ومنذ أيام التقينا بالأديب اليوغسلافى الكبير « إيفوانريتش » حول مائدة شاي فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . وكان الرجل - الذى يحمل جائزة نوبل - لطيفا حين قال إنه لا يملك هدية يقدمها إلينا إلا أن يقدم لنا بعض نتاجه .. وقرأ علينا مقطوعة حلوة من النثر الشعرى باللغة الفرنسية ، على أن يتفضل الدكتور مندور بترجمتها إلى اللغة العربية. ترجمة فورية .. وانهى الرجل من قراءة المقطوعة .

« وبدلا من أن يتفضل الدكتور مندور بإنجاز ما وعد ، هرب من الترجمة وأثار مشكلة عجيبة ، حين راح يقص على المحتفى به أننا هنا نعيش فى معركة بين الشعر التقليدى والشعر الجديد الذى لا يعترف بالوزن ولا بالقافية .

« ثم مضى يشرح للضيف وجهة نظره ، فاذا هو يتنكر للشعر الخالص - الذى يسميه الشعر التقليدى - وينتصر للشيء الذى يسميه شعرا جديدا .. بعد أن كان يسميه بالشعر الصينى !

ويتابع صالح جودت حديثه قائلاً : وأنا لا أتقل لكم هذه الحكاية لأقول إن الدكتور مندور تنكر للرأى الذى سمعناه منه فى العام الماضى بهذه السرعة ، ولكن أتقلها لكم لأقول إن الأستاذ عبد الرحمن صدقي انبرى للدفاع عن الشعر الخالص فى صدق وإخلاص ، مما حمل الرجل على أن يقول للدكتور مندور عبارة نصها « لقد جئت إلى هنا لأتعارف إليكم، لا لأكون حكما فى معارككم » ؟ ما كان أغنانا عن سماع هذه الكلمة ونحن نحتفل بالضيف ^(١)

(١) مجلة المصور : ص ٤ من العدد ١٩٥٥ فى ١٩٦٢/٣/٣٠ م .

الفصل السادس

نقد المعانى الأدبية

« ومعاني الأدب إحدى العناصر المهمة فيه ، بل هي أهم الأسرار التي تبعث في القارئ والسامع الإعجاب بالأدب والأديب بمقدار ما يثير في النفس من إحساس بعظمة الفن الأدبي وبما يوجد فيه من مظاهر سمو التي لا توجد فيما يؤلف من كلام الناس ، وما يعرف عن طرائفهم في التعبير عن المقاصد والأغراض . ولعل هذا هو السبب في احتفال طائفة كبيرة من نقاد الأدب بالمعاني ، والذهاب إلى أنها كل شيء في العمل الأدبي ، حتى ما يكون فيه من افتنان في التعبير والصياغة أو ما يبدو أنه كذلك ، فإن مرجعه في مذهبهم إلى المعنى الذي استدعى ألفاظه وأساليبه وساق نحوها .

إن تلك المعاني هي الأثر الذي يبقى في النفس والعقل عند الأدباء وغير الأدباء ، وهي التي يجاوز تأثيرها البيئة والحياة والعصر والجنس إلى سائر البيئات وألوان الحيوانات ، ومتتابع العصور ، ومختلف الأجناس . ولا شك أن العمل الأدبي الذي يستطيع أن يحظى بقبول القلوب وإرضاء الأذواق والعقول ، هو الأدب الذي يجد فيه كل إنسان نفسه وحسه وفكره . ومن ثم عدت الفلسفة قسما من أقسام الأدب عند بعض النقاد « لأن بعض الحكماء اتجه في تأليفه وجهة فلسفية^(١) » .

ومن ثم كان أكثر ما تناول النقاد المعاني التي تداولها الأدباء . وفي العصور الأولى كان الكلام جله في نقد تلك المعاني ، وذلك أنهم كانوا يسلّمون ابتداءً بقدرة الأديب على صحة التعبير ، واهتدائه إلى ما يقوم الشكل ، وإلى عناصر الجمال في الصياغة ، مع التسليم بتفاوت الأدباء في الأخذ بأسباب تلك الصياغة .

وقد حاول النقاد في كل عصر أن يحصوا الجهات التي ينظر منها إلى المعاني الأدبية ، فتكلموا في أهميتها ، وتكلموا في صوابها وخطئها ، كما درسوا بعناية ، مظاهر ابتكارهم وعوامله ، ومظاهر الاحتذاء والتقليد وعوامله ومحاسنه وعيوبه ، كما درسوها من ناحية الحقيقة والخيال ، ومن ناحية العاطفة والعقل والحس . وفي كل عصر يأتي جديد يضاف إلى ما عولج من نواحي المعاني المختلفة ، أو يتعمق في إحدى تلك النواحي .

وكان أول ما تناول النقاد من تلك المعاني البحث في صحتها ، والنظر في مطابقتها لما

(١) فن المقالة الأدبية للدكتور محمد عوض محمد ص٤

لا ينكره العقل الإنسانى ، والحقائق التى تعرفها بيئة الأديب ، الذى يعاب ويوصف بالخطأ إذا ما حاول الخروج على ما يعرف الناس ، أو ماتسلم عقولهم وثقافتهم وتجاربهم به .

ومن الأوليات أن الأديب ينبغى ألا يوصف بالجهل ، لأنه إذا عرف عنه ذلك فلن يقبل منه قول .

وقد ألف أبو هلال العسكري باباً طويلاً فى « التنبيه على خطأ المعانى وصوابها » وذكر من أنواع الخطأ أن يكون الأديب فيما يأتى به كاذباً ، وإن كان كلامه مستقيم النظم ، مثل قول القائل : حملت الجبل ، وشربت ماء البحر ، ومنها أن يعتمد إلى المحال ، فيصوره ببيانه كقولك : آتيك أمس ، وأتيتك غداً ، وكل محال فاسد . ومنها أن يطلق الشيء على غير ما هو له كقول الراعى :

يكسو المفارق واللبات ذا أرج من قصب معتلف الكافور دراج

أراد المسك ، فجعله من قصب الظبي والقصب المعى ، وجعل الظبي يعتلف الكافور ، فيتولد منه المسك ، وهذا من طرائف الغلط . وقريب منه قول زهير

يخرجن من شربات ماؤها طحل على الجذوع يخفن الغم والغرقا

ظن أن الضفادع يخرجن من الماء مخافة الغرق . وهذا تعدد مصيب ، لأن أبا شلال يريد للأديب أن يكون واسع الثقافة والمعرفة ، أو فى المعنى الذى يتعرض له فى الأقل ، وعلى الأديب أن يعرف طبائع النفوس وما تحب وما تكره ، حتى لا يجيء بما يخالف هذه الطباع ، فيرمى بالغفلة والجهالة . لقد أخطأ الأعشى حين قال فى حبيبته :

وما راها من ريبة غير أنها رأت لمتى شابت وشابت لداتيا

فأى ريبة عند امرأة أعظم من الشيب ؟ ومثله قوله :

وأنكرتنى وما كان الذى نكرت من الحوادث إلا الشيب والصلعا

وأعجب منها قوله أيضاً :

صدت هريرة عنا ما تكلمنا
جھلا بأمّ خُليد حبل من تصل
أن رأت رجلاً أعشى أضرب به
ريب الزمان ودهر خاتل خبل

فأى شيء أبغض عند النساء من العشا والضر يتبينه في الرجل ؟ وأعجب مافي هذا الكلام أنه قال : حبل من تصل هذه المرأة بعدى ، وأنا بهذه الصفة من العشا والفقر والشيب ؟ !

أما أبو هلال فإنه يحذر من مغالطة النفس^(١) ، فلا يقع فيما وقع فيه الأعشى حين يقول :

فلا تعجبا أن يعين المشيب فما عين من ذاك إلا معيبا
إذا كان شيبى بغيضا إلى فكيف يكون إليها حبيباً

☆ ☆ ☆

ومما عابوه في المعاني ما سماه قدامة بن جعفر « الاستحالة والتناقض » بأن يجمع الأديب بين المتقابلين اللذين يسحيل اجتماعهما ، فيزيد بن مالك العامري في قوله :

أكف الجهل عن حماء قومي وأعرض عن كلام الجاهلينا
يخبر أنه يحلم عن الجهال ولا يعاقبهم ، ثم ينقض ذلك في البيت الثاني حيث يقول :
إذا رجل تعرض مستخفا لنا بالجهل أو شك أن يحينا

فذكر أنه كاد أن يفتك بمن جهل عليه ، وهكذا ناقض الشاعر نفسه فوق في الخطأ .
وقريب من هذا قول عبد الرحمن بن عبيد الله القس :

أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا ملامكم فالقتل أعفى وأيسر
فأوجب أن الهجر والقتل سواء ، ثم ذكر أن القتل أعفى وأيسر ، ولو أتى بلفظ « بل »
استوى وسلم من الاستحالة والتناقض^(٢) ..

وكذلك رسم قدامة للشعر صورة المعاني التي يعمد إليها الشعراء ويحققون بها أغراضهم ومقاصدهم بما يؤلفون في فنون الشعر ، وجعل هذه المعاني أصولاً للإجادة ، وعد الخروج عليها عيباً من العيوب التي تقعد بالشعر عن بلوغ غايته . ومن ذلك قوله « إنه لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس ، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك ، إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة ، كان القاصد لمده

(١) انظر كتابنا (أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية) ص ١٥٧ من الطبعة الثالثة (دار الثقافة - بيروت ١٩٨١ م)

(٢) اقرأ تفصيلاً لرأى قدامة في الاستحالة والتناقض في صفحة ٢٨٦ وما بعدها من الطبعة الثالثة لكتابنا (قدامة بن جعفر والنقد الأدبي) - مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة - ١٩٦٩ م)

الرجال بهذه الأربع الخصال مصيبا ، والمادح بغيرها مخطئا^(١) .. والهجاء ضد المديح فكما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى ، ثم تنزل الطبقات على مقدار قلة أصناف الأهاجى فيها وكثرتها^(٢) .. وليس بين المراثية والمدحة فضل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه الهالك^(٣) .. والشئ لا يشبه بنفسه ، ولا بغيره من كل الجهات ، إذ كان الشئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة ، اتحدافصار الاثنان واحدا ، فبقى أن التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها ، واقتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها ، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد ... والوصف إنما هو ذكر الشئ بما فيه من الأحوال والهيئات ، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعانى ، كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ، ثم أظهرها فيه وأولاهها ، حتى يحكيه ويمثله للحى بنعته والنسيب الذى يتم به الغرض هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك فى الصبابة ، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة ، وما كان فيه من التصابى والرقّة أكثر مما يكون فيه من التخشن والجلادة ، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعزة ، وأن يكون جماع الأمر فيه ماضد التحفظ والعزيمة ، ووافق الانحلال والرخاوة ، فإذا كان النسيب كذلك فهو المصاب به الغرض .

هذا شئ قليل مما كتب تقاد العرب القدامى فى المعانى ، وهو يمثل لونا واحدا من ألوان كثيرة لحصنها هنا على سبيل المثال والإشارة ، لا على سبيل الحصر والاستيعاب ، وإلا فإن إلى جانب هذا الرأى آراء كثيرة ، وبحوثا جليلة ، واتجاهات موفقة إلى جانب كثير من التيارات المضادة .

فكرة الصدق فى النقد المعاصر

والمتتبع لتيارات النقد الحديث يرى فى كثير منها اتجاها نحو التفهم العميق لروح الأعمال الأدبية وأهدافها ، وما ينبغى أن تكون عليه حتى تستطيع أن تساير العصر ، وتجارى تيار

(١) نقد الشعر ٢٨ - ٤٣ (طبعة ابريل - ليدن ١٩٥٦ م) وقد ذكر قدامة الفضائل الأصلية والمركبة ، كما شرح الإجابة بالإغراق فى فضيلة واحدة أو فضيلتين من هذه الفضائل ، كما شرح اختلاف الملاح باختلاف طبقات الممدوحين . وأقرأ تفصيلا لفكرة قدامة وتقدمها فى صفحة ٣٣٦ وما بعدها فى كتابنا (قدامة بن جعفر والنقد الأدبى) .

(٢) المصدر السابق ٤٤

(٣) المصدر السابق ٤٩ .

الحياة ، وبذلك يكون الأدب معبرا عنها هي، وعن الأدب الذى يعيش فيها ، لا عن حياة لا يحياها الأديب ، أو لا تحياها الجماعة التى يعيش بينها ، وفى المطابقة بين الأدب ومشاعر الأديب وإحساس الجماعة ، يلتمس الصدق الفنى الذى يطالب به الأدباء ، وينشد فى الأعمال الأدبية والفنية ، ليكون الشعر والكتابة والخطابة متسمة بالصدق فيما تعبر عنه من العواطف والانفعالات والآلام والآمال ، « وإذا كان الشعر يدل على الشاعر كما عرفناه فى حياته العامة والخاصة ، فهذه آية الشاعرية الأولى لأن الشعر تعبير ، والشاعر هو الذى يعبر عن النفوس الإنسانية . فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته فى قوله ، فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى ، وهو إذن ليس بالشاعر الذى يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير^(١) .

ويرى أن البارودى قد رسم فى شعره صورة نفسه ، فبدأت فيه شخصيته ناصعة الوضوح ، فكان هذا سرا من أسرار عظمتة : « وإذا بلغ التوافق بين خلائق المرء وديوانه هذا المبلغ فتلك آية التعبير الصادق المبين ، أو تلك آية الشاعرية والملكة الفنية . وموضع التفوق فى شعر البارودى ، أنه ارتقى فى التعبير عن الشخصية هذا المرتقى الرفيع فى عهد كان حسب الشاعر فيه أن يحكم الصناعة وينقل الخواطر العامة ، ليحسب من المتفوقين البارزين .

فقدرة الرجل على أن يجمع بين أحكام الصناعة وشرف العبارة وصدق الإبانة عن كل سريرة من سرائره ، وكل لون من ألوان طبعه فى غير سخف ولا استرخاء ولا تكلف ، هى عنوان الحياة فى تلك الشخصية ، وعنوان القوة الماضية فى تلك الشاعرية ، لأنها مضت إلى غاياتها من وراء الغشاوات والعراقيل والمغريات^(٢)

ويبدو أن هذا الجانب من جوانب الأدب والنقد كان أهم الجوانب التى ولع بها العقاد وجدّ فى البحث عنها ، واتخذها مقياساً من أهم المقاييس التى قاس بها الأدب والأدباء ، وقد طبق العقاد هذا المقياس تطبيقاً جيداً فى تقده اللاذع لشوقي وشعره الذى ارتفع به إلى درجة الإمارة ولقبه بها الناس شطراً كبيراً من حياته . والعقاد فى هذا النقد أو فى تطبيق هذه القاعدة ينزع عن شوقي ميزة المطابقة والصدق فى فنه ، أى أن شوقياً تبعاً لهذا المقياس كان لا يصف نفسه ، ولا يعبر عن طبيعة المجتمع الذى عاش فيه ، ولم يتأثر بالعوامل التى تكون مزاج هذه الأمة فى

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للعقاد : ١١٣

(٢) المصدر السابق : ١٤٠

ثوبها وتطلعها إلى حياة الكرامة والحرية ، وأن شوقيا إذا جرد شعره من مظاهر الصنعة والتقليد لم يبق للأدب أو لم يبق لحياة الأديب وطبعه ومجتمعه منه شيء .

ومن أمثلة ذلك أن العقاد تناول فيما تناول في « الديوان » هذا الجانب أو هذا المقياس الفني ، ونشده في شعر شوقي ، ولا سيما في قصيدته التي رثى بها الزعيم محمد فريد ، ومطلعها :

كل حى على النية غاد تتوالى الركاب والموت حاد^(١)

ووازن بينها وبين قصيدة المعري المشهور :

غير مجد في ملق واعتقادی نوح باك ولا ترنم شاد

وهى من بحرهما وعلى رويها ، وتعرض العقاد لما بدا في قصيدة شوقي من روح التشاؤم ، والسخط على الحياة ، ووصف باللغو والكذب كلام شوقي في فلسفة الموت والحياة ، فشرح كيف أن هذه المعاني كانت طبيعية في قصيدة المعري ، لأنها صورة حياته . أو لأنها مجتمع فلسفته التي صنعتها تلك الحياة « ولقد طمح شوقي إلى معارضة المعري في قصيدة من غرر شعره ، لم ينظم مثلها في لغة العرب ، ولا نذكر أننا اطلعنا في شعر العرب على خير منها في موضوعها . والمعري رجل تيم هذه الحياة محرابا ، واجتواها غابا ، وصدف عنها سرايا - لابس منها خفايا أسرارها ، واشتف مرارة مقدارها ، وتتبع غواير آثارها ، وجواضر أطوارها ، فإذا هو نظم في فلسفة الحياة والموت كما تراءت له فذلك مجاله وتلك سبيله .

وأين شوقي من هذا المقام ؟ إنه رجل أرفع ما اتفق له من فرح الحياة لذة يباشرها أو تباشره ، وأعمق ما هبط إلى نفسه من آلامها إعراضة أمير أو كبير ، وما يمثل هذا ينظم الشاعر في فلسفة الموت والحياة ! ... إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها .. وصفوة القول أن المحك الذي يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى ، والحقيقة الجوهرية^(٢)

(١) الشوقيات ٥٥/٣ (مطبعة دار الكتب - القاهرة ١٩٤٦)

(٢) العقاد : الديوان ١٧/١ (مكتبة السعادة - ١٩٢١م)

ولا شك في أننا نجد في هذا النقد التطبيقي كثيرا من الصواب ، وليس من الصواب أن يوصف الناقد في هذا الكلام بأنه يتجنى على الشاعر أو على أدبه ، فإن الصدق عامل كبير من عوامل التأثير بالفن ، فحينما نرى قدرا كبيرا من الصدق في المحاكاة يكون ذلك مدعاة لاغتيابنا ، وهذه اللذة التي نحس بها هي لذة مشروعة ، تكون جزءا من الأثر العميق الذي تبعثه في نفوسنا فنون المحاكاة جميعا . ولذلك فإن الصدق الواقعية خير من الوجهة الجمالية .. إن الناقد محق حينما يطالب الفنان بالصدق أو مشاكلة الواقع ، لأن الصدق مصدر للذة^(١) .

ثم إن شخصية الأديب تتجلى أكثر ماتجلى في صدق تعبيره عن نفسه وعن حقيقة مشاعره ، ولا تتجلى في الصور التي يعرضها ، وإن كثرت وتتابعت فليس الأمر أمر صور تؤلف من هنا وهناك ، ولكن الفنية الحقة هي الفنية التي تلازم الشخصية ولا تنفصل عنها ، وتفقد هذه الصور قيمتها « إذا كنا لانراها تنحدر من حالة نفسية ، ولا تنشأ عن باعث بالذات ، وإنما نراها تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب . وليت شعري ما عسى أن يكون شأن صورة تققطع من لوحة وتنقل إلى موضوع آخر ؟ وما عسى أن يكون شأن شخصية تنتزع من جوها وشخصياتها المحيطة بها لتنقل إلى آخر^(٢) ؟

وفي أدبنا العربي كثير من آيات التنبيه إلى معالم الجودة في الأدب ، وقياسه بمقياس الطبع والصدق في التعبير عن النفس ، وأثر ذلك في تقبل هذا الأدب والتأثر به ، وإلى ذلك يشير أبو عثمان الجاحظ في قوله عن الأدب إنه إذا كان معناه شريفا ولفظه بليغا ، وكان صحيح الطبع ، بعيدا من الاستكراه ، ومنزها عن الاختلال ، مصونا عن التكلف « صنع في القلوب صنع الغيث في التربة الكريمة ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة ، ونفذت من قائلها على هذه الصفة أصحابها الله من التوفيق ومنحها من التأيد ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة ، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة » وروى الجاحظ مصداق ذلك قول « عامر بن عبد قيس » : الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب ، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الأذان ! . وقول الحسن - وقد سمع رجلا يعظ فلم تقع موعظته بموضع من قلبه ، ولم يرقّ عندها : يا هذا إن بقلبك لشرا أو بقلبي !^(٣)

(١) جورج سانتيانا (الإحساس بالجمال) ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى ٤٨ (دار الانجلو المصرية - القاهرة)

(٢) بندتوكروتشه (المجلد في فلسفة الفن) ٤٨ ترجمة سامي الدروبي (دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٤٧ م)

(٣) البيان والتبيين ٤٨/١ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٨ م)

وهذا الكلام ينبغي أن يتلقى بمفهومه الأعم ؛ فلا يقتصر الوصف بتلك الصفات على كلام الوعظ ، لأن الوعظ ليس إلا ضرباً من الكلام ، وهدفه التأثير كسائر ألوان الأدب ، ومعنى قول الحسن لذلك الواعظ الذى لم يقع كلامه موقعه من قلبه « إن بقلبك لشراً » أن وعظه لم يصدر عن اعتقاد بما يقول ، ولا انفعال بما يعظ ، وإنما كان كلاماً مصنوعاً ، يتصيد صاحبه معانيه مما سمع وحفظ ، فلم ينبع من مشاعره ، ولم ينبعث عن انفعالات ذاتية ، أو عواطف صادقة ؛ ولذلك وصف قلبه بأنه يحوى شراً ، أى أنه يعلن غير ما يخفى ، ويعبر عما لا يجد ، وأنه يقول قولاً لا يجد فيه أثراً لقوة الإيمان ، أو لحرارة الشعور .

ولقد كثر فى النقد الحديث النظر إلى ناحية الصدق فى التعبير عن الشخصية وفى البحث عن مقوماتها ، والملاءمة بين الشخصية ومقوماتها من ناحية ، وإنتاجها الفنى من ناحية أخرى . وفيما نقد به العقاد شوقياً أثر واضح للبحث فى هذه الملاءمة بين الأدب والأديب ، وأصبح من الكلمات الماثورة التى تمثل اتجاهها له أهميته واعتباره فى التقدير كلمة « الأدب هو الرجل » أو « الفن هو الرجل » فإذا لم تتحقق هذه الكلمة أو إذا لم يتحقق ما تعنيه هذه الكلمة فقد الأدب ، أو فقدت الفنية فى الأدب أهم مظاهرها ، كما فقدت ينبوعها الأصلى الذى تستقى منه « ذلك أن الشاعر يجب أن يتمثل فى شعره إلى حد ما فإذا كان الشاعر مجيداً حقاً فشعره مرآة نفسه وعواطفه ، ومظهر شخصيته كلها ، بحيث تقرأ قصائده المختلفة ، فتشعر فيها بروح واحد ، ونفس واحد، وقوة واحدة ، ويختلف هذا الشعر شدة ولينا ، ويتباين عنفاً ولطفاً ، ولكن شخصية الشاعر ظاهرة فيه ، محققة للوحدة الشعرية التى تمكنك من أن تقول : هذا الشعر لفلان ، أو هو مصنوع على طريقة فلان^(١) .

ويبلغ هذا المنهج مداه فى كتاب كامل ، ودراسة مستقلة ، فى كتاب « ابن الرومى » الذى ألفه العقاد إذ يقوم جل الدراسة فيه على هذا المنهج الذى يبحث عن الشخصية بما لها وما عليها ، ويقول العقاد فى تمهيده « هذه ترجمة وليست بترجمة لأن الترجمة يغلب أن تكون قصة حياة ، وأما هذه فأحرى بها أن تسمى صورة حياة ، ولأن تكون ترجمة ابن الرومى صورة خير من أن تكون قصة ، لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة نادرة بين قصص الواقع والخيال ، ولكننا إذا نظرنا فى ديوانه وجدنا مرآة صادقة ، ووجدنا فى المرأة صورة ناطقة لا نظير لها فيما نعلم من دوواين الشعراء ، وتلك مزية تستحق من أجلها أن يكتب فيها كتاب » ثم يعرض فى هذا

(١) طه حسين : حديث الأربعاء ١ - ٢٢٢ (طبعة الحلبي - القاهرة) .

التهيد لما وصف به ابن الرومي بأنه يغوص على المعاني النادرة ، فيستخرجها من مكانها ، ويبرزها في أحسن صورة ؛ فيتساءل العقاد : ما الغوص على المعاني النادرة ؟ وما النظم العجيب والتوليد الغريب ، إن لم يكن ذلك كله مصحوبا بالطبيعة الحية والإحساس البالغ والذخيرة النفسية التي تتطلب التعبير والافتنان فيه ؟ إن كثيرا من النظامين ليغوصون على المعاني النادرة ليستخرجوا لنا أصدافا كأصداف ابن نباته وصفى الدين ، أو لآلء رخيصة كآلء ابن المعتز وابن خفاجة وإخوان هذا الطراز ، وإن الغوص على المعاني النادرة هو لعب فارغ كلعب الحواة والمشعوذين ، إن لم يكن صادق التعبير مطبوع التمثيل أو التصوير ، وعلى الأوراق المالية رسوم وتقوش وأرقام وحروف ، ولكنها برسومها وتقوشها وأرقامها وحروفها لا تساوى درهما إن لم يكن وراءها الذهب المودع في خزانة المصرف ! فالإحساس هو الذهب المودع في خزانة النفس ، وهو الثروة الشعرية التي يقاس بها سראة الكلام . ثم يقول إن ابن الرومي هو الشاعر من فرعه إلى قدمه ، والشاعر في جيده ورديئه ، والشاعر فيما يحتفل به وفيما يلقيه على عواهنه ، وليس الشعر عنده لباسا يلبسه للزينة في مواسم الأيام ، ولا لباسا يلبسه للابتذال في عامة الأيام ، كلا ، بل هو إهابه الموصول بعروق جسمه ، المنسوج من لحمه ودمه ، فللرديء منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه ، والإبانة عن صحته وسقمه . بل ربما كان بعض رديئه أدل عليه من بعض جيده ، وأدنى إلى التعريف به والنفوذ إليه ، لأن موضوع فنه هو موضوع حياته ، والمرء يحيا في أحسن أوقاته ، ويحيا في أسوأ أوقاته ، ولقد تكون حياته في الأوقات السيئة أضعاف حياته في أحسن الأوقات^(١)

☆ ☆ ☆

وقد طبق الدكتور طه حسين هذا الأصل النقدي على كثير ممن تناولهم وتناول أدبهم ، وجعله من أهم المقاييس التي يقاس الأدب بها ، ونشده في أكثر ما نقد من فنون الشعر والنثر والتأليف . وقد عرض لكتاب المرحوم « الدكتور أحمد أمين » الذي سماه « فيض الخاطر » بالدراسة والنقد ، وقبل أن يقول كلمة واحدة في الموضوع الذي قصد إليه تكلم طويلا عن أهم معالم الشخصية التي عرفها في أحمد أمين ، ووصفه بأنه جمع خصلتين محببتين إلى النفوس : خصلة الذكاء النافذ البعيد العميق ، وخصلة البساطة الهادئة الظرفية التي تثير الابتسام، وقد تدفعك أحيانا إلى أن تغرق في الضحك إغراقا ، ثم يرسم له صورة دقيقة أخرى تأتلف من الهدوء الهادئ ومن الثورة الثائرة ، ثم يرى الدكتور طه أنه قد أطنب وأسهب ، وبسط في

(١) العقاد : (ابن الرومي) - حياته من شعره ٨ من الطبعة الثانية - (مطبعة حجازي - القاهرة ١٩٣٨ م)

المقدمة ، ولم يبلغ كتاب « فيض الخاطر » بعد ، فيقول للقارىء : « ترفق أيتها القارىء الكريم فإن كتاب « فيض الخاطر » ليس إلا خلاصة طريفة عذبة ممتعة لهاتين الصورتين ، وهذه المتناقضات التى تؤلف هاتين الصورتين . فى هذا الكتاب ذكاء أحمد أمين وبساطته ، وفى هذا الكتاب هدوء أحمد أمين وثورته . ولك أن تقرأ الكتاب من أوله إلى آخره ، وأن تعرض مافيه من الفصول والمقالات على هذه الخصال الأربع ، فستجدها ممثلة فيه أصدق تمثيل وأقواء ، تراها تتمثل جملة وتتمثل تفاريق . تراه فى فصل واحد ذكيا بسيطا ، وهائئا ثائرا ، وتراه فى فصل آخر وقد غلبت خصلة أو خصلتان من هذه الخصال على ماكتب ، فظهر الذكاء والهدوء وظهرت البساطة والثورة . وتستطيع أن تلائم بين هذه الخصال كما أحببت جمعا وتفريقا ، وحذفا وإثباتا ، فلن يفلت منها فصل من فصول الكتاب^(١) .

☆ ☆ ☆

ولاشك أن مثل هذه الدراسة التى يبحث فيها الناقد عن شخصية الأديب ، وعن تأثيرها فى آثاره الفنية إنما تمثل مذهباً من مذاهب النقد ، هو الذى يعرف بالمنهج النفسى ، وهذا المنهج يرى أصحابه أن العمل الأدبى هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية ، ونشاط ممثل للحياة النفسية .. والمنهج النفسى هو الذى يتكفل بالإجابة على الطوائف الآتية من الأسئلة ، أو يحاول الإجابة عنها :

١ - كيف تتم عملية الخلق الأدبى ؟ ماهى طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية ؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها ، وكيف تتركب وتتناسق ؟ كم من هذه العناصر ذاتى كامن فى النفس ، وكم منها طارئ من الخارج ؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية ؟ كيف تستند الطاقة الشعورية فى التعبير عنها ؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبى ؟

٢ - مادلالة العمل الأدبى على نفسية صاحبه ؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنطقها ؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبى أن نستقرئ التطورات النفسية لصاحبه ؟ ..

٣ - كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبى عند مطالعته ؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التى

(١) فصول فى الأدب والنقد ١٦ (مطبعة المعارف - القاهرة ١٩٤٥ م)

يبدو فيها ، وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية ؟ كم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبي ذاته ؟ وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين واستعدادهم ؟ ...

هذه الطوائف الثلاث من الأسئلة يتصدى لها المنهج النفسى ، ويحاول الإجابة عليها^(١) .

وقد ألقت بعض الكتب القليلة التى عرضت لهذا المنهج ، وأشارت إلى بعض أعلامه من النقاد المتقدمين والمتأخرين ، وفي مقدمة هذه الكتب كتاب الأستاذ محمد خلف الله الذى سماه « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب وتقدمه » وقد حرص فيه على أن يبين المدى الذى يمكن دارس الأدب وناقده أن يسيرا إليه فى استخدام وجهة النظر النفسية للكشف عن طبيعة الأدب فى إنشائه وذوقه ، دون أن يفقدا فى بحثها خصائص المنهج الأدبى واستقلاله^(٢) .

والدكتور طه حسين أحد أولئك الذين درسهم الأستاذ خلف الله ، وشرح ما فى مذهبهم النقدي من تطبيقات للمنهج النفسى ، وأرجع إلى هذا المنهج كثيرا من دراساته وتقدمه . فهو حين يتعرض لدراسة الغزل العربى فى صدر الإسلام مثلا يقيم درسه على أساس سيكولوجى اجتماعى ، فيبحث حياة أبناء المهاجرين والأنصار فى البادية وفى الحاضرة ، ويدرس ما كان للفقر واليأس والحرمان من أثر فى نفوس أهل البادية ، وما كان للثروة والغنى - حين اجتماعا إلى اليأس من الحياة العملية - من أثر فى نفوس أهل الحاضرة ، ثم ما كان للإسلام والقرآن من أثر فى نفوس هؤلاء وأولئك ، إذ حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية ، ونشأ فى نفوسهم شئ من التقوى فيه سداجة بدوية ورقة إسلامية « انصرف هؤلاء الناس عن حروبهم وأسباب لهوهم الجاهلى ، كما انصرفوا عن الحياة العملية فى الإسلام إلى أنفسهم ، فانكبوا عليها ، واستخلصوا منها نعمة لا تخلو من حزن ولكنها نعمة زهد وتصوف^(٣) . وهو حين يبحث القصص الغرامية الذى نشأ حول هذا الشعر يوازن بين بعضه وبعض من حيث عمل الخيال فيه ، ومن حيث انطباقه على الطبيعة الإنسانية ، ويحلل شخصياته تحليلا نفسيا ، ويبين اصطراع العواطف المتناقضة فى نفوسهم ، واصفا كل قصة بطابعها الذى يكشف عنه التحليل . وهو حين يدرس شوقيا وحافظا ينفذ إلى طبيعتهما ومزاجيهما ، ويربط بين نفس كل منهما وشعره ، ويلتمس من الصفات النفسية الشخصية داعيا للنجاح أو الإخفاق فى هذا الفن أو ذاك . فقد كانت نفس حافظ مثلا

(١) النقد الأدبى : أصوله ومناهجه ، ٢٠٠ (دار الفكر العربى - القاهرة ١٩٤٧ م)

(٢) ظهرت الطبعة الاولى من هذا الكتاب سنة ١٩٤٧ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر)

(٣) حديث الاربعاء ١ / ٢٢٧ .

« بسيطة يسيرة لاحظ لها من عمق ولا تعقيد ، وكانت هذه الخصال نفسها محببة إلى الناس مؤثرة فيهم ، وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة اليسيرة ، فأحبوه ، كما أحبوا مصدره^(١) .

كانت نفس حافظ قوية الحس كأشد ما تكون النفوس الممتازة قوة حس، وصفاء طبع، واعتدال مزاج ، وكانت إلى ذلك وفيه راضية لا تستبقى من صلاتها بالناس إلا الخير ، ولا تحتفظ إلا بالمعروف ، ولا ترى للإحسان والبر جزاء يعدل الإشادة به والثناء عليه ، ونصبه للناس مثلا يحتذى ، ونموذجا يتأثر ، وكانت إلى هذا وذاك ترى ديننا عليها - لا أقول لنفسها ، ولا أقول للناس - وإنما أقول للفن والحق والتاريخ ، ألا ترى خيرا إلا سجلته ، ولا تحس معروفا إلا أذاعته .. ومن هنا برع حافظ في فن الرثاء ، وعلى الأخص في زعماء الوطنية. وكان لشعره لون من الخطابة يمنحه قوة عربية تسيطر على نفوس الجماعات ، فتفعل فيها الأعاجيب^(٢) .

وإذا كانت طبيعة حافظ كما يرى الدكتور طه يسيرة جدا لا غموض فيها ولا عسر ولا التواء ، فإنك لن تجد في شعره عمقا ، ولئن حللته وأخرجته من صورته الرائعة فلن يترك في نفسك أثرا .

أما طبيعة شوقي فشئ آخر .. معقدة ينبئنا شوقي نفسه بتعقيدها ، فيها أثر من العرب ، وأثر من الترك ، وأثر من اليونان ، وأثر من الشركس ، التقت كل هذه الآثار وما فيها من طبائع ، واصطلحت على تكوين نفس شوقي فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة وأناها عن السذاجة . وهي بحكم هذا التعقيد والتركيب خصبة كأشد ما يكون الخصب ، غنية كأوسع ما يكون الغنى^(٣) .

* * *

وعلى هذا النحو عني طه حسين بهذا الجانب من جوانب النقد في أكثر كتاباته ، وسرت هذه الروح إلى كثير من النقاد ، وكانت من أبرز النواحي التي عني بها النقد والدرس الأدبي

(١) حافظ وشوقي ١٩٨

(٢) حافظ وشوقي ١٥٣ وانظر « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » ١٣١

(٣) طه حسين : حافظ وشوقي ١٩٨ و ١٩٩

للأشخاص أو لأعمالهم الأدبية ، وأعنى بهذه الناحية محاولة البحث عن معالم الشخصية في الأثر الأدبي ، أو مطابقة ما عرف منها عليه ، واتخاذ الملاءمة بينها دليلا على الشاعرية الناضجة الصادقة ، ولا يبقى بعد الشعور الصادق الذى ظهر أثره في الأدب ، والذى نبع من أعماق الأديب وكونته عوامل منها الوراثة والبيئة والثقافة وطبيعة الحياة ، لا يبقى بعد هذا الشعور إلا نشدان العبارة الفنية عنه ، وتلك العبارة أيضا تعد من أهم مظاهر الشخصية ، وأسباب الدلالة عليها. فلم تقف العناية بهذا البحث عند ذينك الناقلين الكبيرين ، بل إنك لتلمسها عند كتاب كثيرين ، وعند نقاد غيرهما .

ومن أبدع مظاهر الانتفاع بهذا الجانب فى نقد الأدب وتقويم الأدباء على أساسه ما كتبه الشاعر حسن كامل الصيرفى فى الموازنة بين الشاعرين الكبيرين « حافظ وشوقى » ويكفى أن نسوق مثالا واحدا من كتابته فى الموازنة بينهما فى موضوع واحد ، وهو كارثة حريق « ميت غمر » فى سنة ١٩٠٢ م التى ظلت النار تأكل فيها ثمانية أيام ، وفى حريق « ميت غمر » نظم حافظ إبراهيم قصيدته التى يقول فى مطلعها :

سائلوا الليل عنهم والنهارا كيف باتت نساؤهم والعذارى

ونظم شوقى قصيدته التى يقول فى مطلعها :

الله يحكم فى المــــدائن والقرى ياميت غمر خذى القضاء كما جرى

ويقول الصيرفى عن قصيدة حافظ إنها « صورة حية تبرز فى كل آن لكل حادث من هذا النوع دون أن تفقد روعتها باقتضاء مناسبتها ، وهى صورة استطاع حافظ أن يجلوها رائعة تدب فيها الحياة ، لأنه استمد من نفسه ، ومن مرائى الشقاء التى لمسها فى صباه ، وعائيتها فى شبابه الأول عندما التحق بالجندية ، ألوانا لهذه الصورة تبدو واضحة جلية ، واستمد من ينابيع آلامه مابث الروح فى هذه الصورة ، ولذلك نجده يثور على المجتمع ثورة كانت مكبوتة ، فأثارها الكارثة ، فيقول :

أهـا الرافلون فى حُلـل الوش سـى يجرّون للذيول افتخارا
إن فوق العراء قوما جـياعاً يتوارون ذلّة وانكسارا

ويندفع ساخرا بالفوارق الاجتماعية، ويندّد بالأفراح التى يهدر فيها سراً القوم المال الوفير

يبدلونهم عن سعة في مسراتهم ، وقد غفلوا عن آلام البائسين ودموعهم ، وكأننا قد مس هذا الحادث جرحا عميقا في نفسه ، فيقول :

قد شهدنا بالأمس في مصر عرسا ملأ العين والفؤاد ابتهارا
سال فيه النصار حتى حسبنا أن ذاك الفناء يجري نضارا

ولعلها كانت الصيحة الأولى في الشرق دوى بها الشعر على لسان حافظ شاعر الشعب ..

أما قصيدة شوقي فإن الصيرفي يقول عن الصورة التي أراد شوقي وضعها لهذه الكارثة إنها تبدو باهتة الألوان ، متهافئة اللفظ ، مفككة الوحدة ، على غير عادته في الوصف . ذلك أن شوقيا لم يكتبها كما يجب أن تكتب ، ولأنه لم يحس في نفسه الألم الذي أحسه زميله ، فهي صورة مترفة لا تعبر عن مصاب. ولعل هذا البيت الذي قاله شوقي في هذه القصيدة يكشف لنا عن سر هذا العيب، ليكون مؤيدا لنا في الحكم إذ يقول :

مازلت أسمع بالشقاء رواية حتى رأيت بك الشقاء مصورا

فإن الإحساس بالرواية غير الإحساس بالشعور والتجربة ، وشوقي لم يشهد من المصائب والآلام ما شهد حافظ ، وفي ذلك يقول الأستاذ إسماعيل مظهر « أن بين جنبي شوقي روحا ثائرة ونفسا متأججة ، ولكنها ثورة أشبه بثورة الرياح إذ تهب فتية هوجاء ، ثم لا يلبث أن تمر عليه ناعمة ، أو نار المشيم إذ تتأجج مندلعة الألسن في لحظة ، وتصبح رمادا في أخرى . والصناعة بين يدي شوقي إنما تخضع لجماع هذه الصفات الفطرية الطبيعية . فحيث تشتد ثورة نفسه تسمو معانيه، وتقوى شاعريته ، فإذا خبت نارها هبطت المعاني والشاعرية معا إلى منزلة لم ينزل إليها الكثيرون من شعراء هذا العصر . وحيث تتأجج بجاذب عيس مشاعره تلمس النار سارية بين أبياته بل بين كلماته ، فإذا هدأت العاصفة ونامت طوى عليها وعلى الشعر سترا من ميوعة الفطرة ولين الطبع ، ينزل بشعره إلى المستوى الذي لا يحسده عليه الكثيرون من أهل صناعته^(١) .

(١) حافظ وشوقي للصيرفي ٥٢ (مطبعة المقتطف والمقطم ١٩٤٩) وكلمة إسماعيل مظهر في كتابه « الفكر العربي » ١٤٨

و١٤٩ في بحث عنوانه « أحمد شوقي ودلالة شعره على نفسيته »

سرقات المعاصرين

ومن أهم الموضوعات التي تتصل بالصدق والتي خاض فيها النقد المعاصر ، البحث في الابتكار والسرقة ، وهو موضوع عني به النقد الأدبي عند العرب قديما ، ودرسه عدد من تقادهم دراسة صاحبها كثير من التوفيق ، « إذ كانوا يلجئون في أكثر تقدمهم إلى الموازنة بين أديب وأديب ، وكان من أهم ماغنوا به في هذا المجال الفحص عن نواحي الاتفاق بين أديبين ، ثم ما ينفرد به أحدهما من صاحبه ، سواء أكان مرجع الاتفاق أو الاختلاف إلى التفكير ، أم كان مرده إلى التصوير . وقد بذلوا في هذا السبيل كثيرا من الجهود ، تدل في أكثرها على الذوق السليم ، كما تدل على تعمقهم في فهم الأدب ، وقدرتهم على تحليله .

والواقع أن الاهتداء إلى نواحي الاتباع أو الابتداع ، يحتاج إلى كثير من الفطنة والذكاء ، ولا يمكن أن يكون الحكم بذلك مبنيا على رأى مبتور أو نظرة سطحية ، وإلى ذلك يحتاج الحكم بالسرقة أو الابتكار إلى سعة المعرفة بالأدب وفنونه ، والاطلاع الواسع على التراث الأدبي في سائر عصوره ومواطنه ، وحفظ طاقة كبيرة للمشهورين والمغمورين من الأدباء ، حتى يسهل ربط القديم بالمتأخر ، ويعرف السابق من اللاحق ، وحينئذ يمكن الحكم بالتقليد أو بالتجديد .

ومن ناحية أخرى فإن هذه الدراسة في حقيقة أمرها ، وما تقتضيه طبيعتها دراسة تطبيقية عملية ، أكثر منها دراسة نظرية تخضع للأصول الموضوعية والقواعد المرسومة التي تقوم في أكثرها على المنطق والاستدلال ، وتخضع لقوانين التحديد والتقسيم .

وهذا الاتجاه يجعل للبحث في السرقات الأدبية قيمة كبيرة ، لأن الدراسة العملية في مسائل النقد الأدبي دراسة مجدية ، إذ أنها تمتاز بكونها دراسة موضوعية تستل في الأحكام من تلك الموازنات الدقيقة بين الأعمال الأدبية ، واستخلاص ما حوت من فنون الجمال ، وما يكون فيها من الابتكار أو الاحتذاء .

وفي مثل هذه الدراسة يخفى إلى حد كبير أثر العنصر الذاتي في الأحكام الأدبية ، ذلك الأثر الذي يغض في كثير من الأحيان من قيمة تلك الأحكام إذا لم تكن مبنية على أساس من الموضوعية يقنع الدارس بصدق ما ذهب إليه الناقد ، وبسلوكه الطريق الطبيعي في إصدار الأحكام^(١)

(١) راجع كتابنا « السرقات الأدبية » : دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها ، : ص ٤ من الطبعة الثالثة (دار

الثقافة - بيروت ١٩٧٤ م)

ولقد كان مجال الإفادة عند السابقين محدودا في تلك الآثار الفنية التي خلفها الذين تقدموهم في الحياة ، وسبقوهم إلى الإنتاج ، ممن استطاعوا الوقوف على آثارهم، إذ كانت الرواية والحفظ أهم الوسائل للنقل والإذاعة في البيئات الأدبية التي تعنى بتلك الآثار ، وتقيد من العناية بها معرفة بالأدب وتقاليده ووقوفها على مظاهر الإبداع عند الأدباء ، كما يفيد منها النقد ما يعينهم على ضروب الموازنة ، والوقوف على نواحي الاحتذاء أو الإغارة على بعض ما اختص به السابقون .



أما العصر الحديث فإن مجالات الإفادة فيه قد اتسعت اتساعا عظيما ، وكثرت المصادر التي يرجع إليها الأدباء والنقاد ، إذ كانت نهضة الطباعة عاملا من أهم عوامل البعث في جمع شتات التراث الأدبي الذي خلفته العصور السابقة ، فأصبح جله في متناول الأدباء والنقاد ، وكان في قوة الاتصال بين الأمة العربية والأمم الأجنبية ما أدى إلى تبادل الثقافات والوقوف على ما عند الفريقين من الاتجاهات المختلفة في العلم والتفكير وألوان الفنون ، ولذلك أخذ النقد المعاصر يحاول جاهدا البحث عن علاقات الآداب بعضها ببعض ، وعن العوامل المؤثرة فيها سواء أكانت عوامل خاصة أم عوامل مشتركة بين الآداب العالمية .

وعلى هذا لم يقتصر نظر الأدباء على ذلك التراث الضخم الذي ورثوه عن أسلافهم ، بل تجاوزوه إلى النظر المتأمل الفاحص عن الآداب الأجنبية ، وما يمكن أن تتميز به في اتجاهاتها الجديدة ، وحاول كثير من الأدباء العرب الإفادة من تلك الاتجاهات من حيث الموضوعات التي يعالجها الأدب ، ومن حيث الشكل والمضمون ، ومن حيث الفنون الأدبية . وظهر هذا التأثير واضحا عند عدد من الأدباء الذين أخذوا يعظمون من شأن الشعر الحر والشعر المرسل . كما أن هذه الإفادة قد أثرت تأثيرا واضحا في نشأة فن الشعر المسرحي في الأدب العربي الحديث ، وفي ازدهار فن القصة التي كان لها في الأدب المعاصر كتاب مختصون برعوا في كتابة القصص القصيرة التي ألقت للتمثيل المسرحي ، أو لتقرأ في كتب مستقلة ، أو لتشغل فراغا مخصصا لها ولكتابتها في الصحف والمجلات . وكان النقد من وراء هؤلاء وأولئك يتتبعون الأدباء ويبحثون عن مواردهم ومصادرهم ، لينزلوهم منازلهم ، ويحكموا عليهم بالأصالة والإبداع ، أو السرقة والانتهاب .

ولقد كان الذي دفع بعض الأدباء العرب إلى احتذاء الأجانب ، وشجعهم على سرقة أفكارهم وأخيلتهم، ما وجدوا في تلك الأفكار من الغرابة. والغرابة في حد ذاتها عامل من أهم عوامل

الإعجاب بالفن الأدبي ، وجذب الانتباه إليه ، وكذلك سائر الفنون والظواهر المادية والمعنوية إنما تؤثر فينا وتحرك مشاعرنا في الغالب بمقدار ما شتمت عليه من تلك الغرابة ، إذ لو كانت معروفة مألوفة ما كان لها ذلك الاعتبار في العقول ، والتأثير في القلوب والمشاعر .

ثم إن هذا الشيء الغريب إنما سمي غريباً لأنه لم يشتهر بين الناس ، أو لأنه لم يعرف إلا في بيئة محدودة ليس فيها الآخذ أو المقلد ، وحينئذ يكون الآخذ أو الاتباع رغبة في الإخفاء، وتضليلاً للسامع أو القارئ الذي يظن أنه لم يطلع على الأثر أو العمل الأدبي ، ويلجأ إلى هذا الإخفاء ليوهم الناس أنه صاحب الأثر ، أو صاحب الفكرة ، وأنه هو الذي ابتكر الجديد الذي لم يعرفه زمانه ، أو لم يعرفه أهله عن سابقهم .

وإذا تحقق هذا العمل أو هذا التأثير النفسي كان هذا الصنيع أشنع ضروب الآخذ ، وأجدر الأعمال الأدبية باسم النهب أو السرقة أو الاغتصاب ، أو غيرها من الأسماء القاسية التي أطلقها بعض قدامى النقاد ، وربما كان أجدر الأسماء بهذا العمل في أيامنا هو اسم « التضليل » أو « الخداع » !

وأنت تجد تأكيداً لذلك فيما تقرؤه لبعض أدبائنا وباحثينا المعاصرين من الذين تتاح لهم فرصة الاطلاع على أثر أو على فكرة أجنبية لم تسد في بيئاتهم، وهم يعرفون جهل قومهم بالفكرة أو صاحبها أو اللغة التي كتبت بها، ولم تنهياً لهم قراءتها فيما قرءوا. وحينئذ تجد هؤلاء المدعين يتشادقون بكلام غيرهم ، ويجترون أفكاراً جانباً عن قومهم وعشيرتهم ، وكثيراً ما ينخدع جمهور الدارسين بتلك الأفكار التي ظنوا بعامل الخداع أنها من ابتكار ناقلها، وابتداع مترجمها ، والحقيقة والواقع أنه ليس لأولئك من فضل إلا النقل والترجمة ، ثم فضيلة الخداع والتضليل ، والاعتداء على حرمة الحق والأصالة .

ومن أبرز الأمثلة التي تؤكد وقوع بعض الأدباء المعاصرين في تلك الجريمة الفنية الكبرى ، جريمة السرقة لأثار الأجانب ، وترجمتها إلى اللغة العربية ، ثم ادعاء نسبتها إلى أنفسهم ، ما وقع من الأديب الكبير إبراهيم عبد القادر المازني ، وقد أشار إليه الشاعر عبد الرحمن شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ، وفيها يقول : « لقد لفتني أديب إلى قصيدة المازني التي عنوانها « الشاعر المحتضر » البائية التي نشرت في « عكاظ » واتضح لنا أنها مأخوذة من قصيدة «أوديني» للشاعر شلي الإنجليزي، كما لفتني أديب آخر إلى قصيدة المازني التي عنوانها «قبر الشعر» وهي منقولة عن هيني الشاعر الألماني، ولفتنى آخر إلى قصيدة المازني «فتى في سباق

الموت» وهى للشاعر هود الإنجليزى، ولفتنى أيضاً أديب إلى قصيدة المازنى التى عنوانها «الوردة الرسول» وهى للشاعر ولز الإنجليزى، وأشياء أخرى ليس هذا مكان إظهارها. وقرأت له فى مجلة «البيان» مقالة «تناسخ الأرواح» وهى من أولها إلى آخرها من مجلة «السبكتاتور» لأدسون الكاتب الإنجليزى. ومن مقالاته فى ابن الرومى التى نشرت فى «البيان» قطع عن العظماء، وهى مأخوذة من كتاب «شكسبير والعظماء» تأليف فيكتور هيجو، ومن مقالات كارليل الأدبية. وقد ذاعت هذه الأشياء، ولو كنت أعلم أن المازنى تعتمد أخذها لقلت إنه خان أصحابه بهذه الأعمال، ولكنى لا أصدق أنه تعتمد أخذها. ولو أنى رأيت الآن عفريتاً لما عرانى من الحيرة والدهشة قدر، «ما عرانى لرؤية هذه الأشياء، ولا أظن أنى أبرأ من دهشنى طول عمرى، وفى أقل من ذلك مبرر لمروجى الإشاعات والتهم».

ويحاول شكرى أن يدفع عن نفسه مظنة التحامل على شخص صديقه المازنى، أو التجنى على أدبه بكشف هذه السرقات الفاضحة، فيقول «لا أظن أحداً يجهل مدحى المازنى، وإيثارى إياه، وإهدائى الجزء الثالث من ديوانى إليه، وصداقتى له، ولكن كل هذا لا يمنع من إظهار ما أظهرت، ومعاتبته فى عمله، لأن الشاعر مأخوذ إلى الأبد بكل ما صنع فى ماضيه، حتى يداوى مافعل، ويرد كل شيء إلى أصله، وليس الاطلاع مقصوراً على رجل حتى يأمن المرء ظهور هذه الأشياء، ولسنا فى قرية من قرى النمل حتى تخفى^(١)».

وقد عاود شكرى الكتابة فى هذا الموضوع مرة أخرى، فكان مما قال: لقد كان يعد الاطلاع على آداب الغرب جريمة وتهمة فى أعين الأدباء إذ أنه مظنة السرقة، وذلك لأن بعض الشبان لا يدين بدين الملكية فى الأدب. والواقع أن العقول مثل التربة تحتاج إلى أن تتعهد بما يظهر خصبها، ولو كانت المسألة التى أتكلم فيها تافهة لما تعرضت لها، ولكنها تشمل قصائد ومقالات كثيرة تسوء ظن الناس بأهل العمل والابتداع، وتبعث على الفوضى فى العلوم والآداب. ولقد شاعت حتى لم يعد يمكن كتمانها.

على أن كل أديب حارس من حراس الأدب، ومن واجبه ألا يغفل عن حراسته. وقد شاع بين الأدباء أن المازنى قد أخذ بعض قصائد كاملة من شعراء الغرب؛ وأفكار متفرقة، غير أنى لم أتنبه إلى هذه التهمة، وأهديت إليه الجزء الثالث من ديوانى علامة على ثقى ومودتى. ولكن أحد الأدباء لفتنى إلى قصيدة «فق فى سباق الموت» فى ديوان المازنى، وهى مأخوذة من

(١) انظر مقدمة الجزء الخامس من ديوان عبد الرحمن شكرى.

قصيدة لتوماس هود الشاعر الإنجليزي ، ثم لفتنى آخر إلى قصيدة « قبر الشعر » فى ديوانه فإذا هى للشاعر هنى الألمانى وقد كنت أقرأ عرضاً فى تينسون الشاعر الانجليزى ؛ فرأيت فيه قصيدة « الذكرى » التى قال المازنى إنها له ، ثم أرسل إلى المازنى بعد ذلك قصيدة « الوردة الرسول » فإذا هى للشاعر ولز الانجليزى . ونشر فى جريدة « عكاظ » قصيدة « الراعى المعبود » فإذا هى للشاعر لويل الأمريكى. وبينما كنت أحداث أحد الأدباء فى شعر المازنى وهو الأديب « أمين أفندى مرسى » لفتنى إلى قصيدته البائية التى سماها « الشاعر المحتضر » فإذا هى من قصيدة « أودينى » لشلى الشاعر الانجليزى ، وهى التى قالها فى رثاء كيتس ، ورأيت بعد ذلك قصيدة « شوكة الحسن » فإذا هى لهينى الألمانى . ثم يستطرد شكرى قائلاً « وقد نبهت المازنى إلى هذه القصائد فاعترف أنها ليست له ، ولكنه قال إنه نظمها وهو يظن أنها له ، ذلك لأنه حفظ المعانى ونسى أنها لغيره ، فبينت له أن الأبيات والمعانى متسلسلة ، والترجمة دقيقة جداً . فأصر على فكرته السيكلوجية ، وقال : إن ذلك جائز فى السيكلوجيا ، ولكنه وعد أن يتجنب أمثال هذه المأخذ فى المستقبل ، ولم يف ، إذ أنه بعد ذلك أنشدنى قصيدة إكليل الشوك ، والغزال الأعشى ، وهى أيضاً من هذا المأخذ . وبينما كنت أقلب مجلة « البيان » وجدت مقالا طويلا عنوانه « تناسخ الأرواح » منسوباً إلى المازنى ، فإذا هو مأخوذ من أوله إلى آخره من مقالات أديسون الكاتب الانجليزى الشهير فى مجلة « السبكتاتور » .

« ثم اطلعت على مقالات المازنى فى ابن الرومى ، والجزء الأكبر منها ليس فى ابن الرومى بل فى العبقريّة والعظماء ، فإذا أجزاء كبيرة منها مأخوذة بعضها من كتاب عنوانه « شكسبير » تأليف فيكتور هيجو الشاعر الفرنسى ، وبعضها من مقالات كارليل الأدبية ، فنبهت المازنى إلى ذلك ، فقال : ماذا أصنع ؟ .. هل أطوف على الناس أسألهم : هل رأوه من قبل ؟ !

« وليس الأمر مقصوراً على ماذكر ، فإن أحد أدباء مصر ، وهو ، مصطفى أفندى علوة » كان قد جمع كتاباً ذكر فيه مأخذ كثيرة زعم أن المازنى أخذها من كتاب واحد فقط ، وهو كتاب « الذخيرة الذهبية » فى الشعر الانجليزى .

« وقد جمعنا مجلس فأخذ أحد الأدباء الأفاضل ، وهو « عبد الحميد أفندى العبادى » ديوان المازنى وكتاب « الذخيرة الذهبية » الانجليزى ، وجعل يقارن بين أبيات المازنى وأبيات الذخيرة ، حتى أدهش الحاضرين . وقد أرسل إلى المازنى قصيدة عنوانها « الأقدار » فإذا جزء منها مأخوذ من قصة « قابيل » للشاعر الانجليزى « بيرون » .

« ولا أريد أن أذكر مآخذ المعاني المفردة والأبيات المتفرقة . ولكنى أكتفى من المقال بذكر ما قدرت أن أحصيه من المقالات والقصائد التى أخذت كاملة^(١) .

ولا شك أن القارئ سيدهش أشد الدهش حين يقرأ هذا النقد المدعم بالأسانيد ؛ فإذا كان أديب واحد قد استطاع أن يسطو من غير اكتراث بأثر ذلك على مكاتبة الأديبة فى البيئة التى يعيش فيها ، وفى الأجيال التالية ، فإن القراء من الأدباء وغيرهم يشعرون بالحاجة الملحة إلى إعادة النظر فى أمثال ذلك من الأدباء الذين ملئوا الأسماع ، وترددت أصداؤه أدهم فى سماء الفن الأدبى ، وعدوا من قاداته فى التجديد ، وهو كما ترى سطو وانتهاج . وشتان بين الفكرة المستحدثة يؤمن بها صاحبها ويدعو إليها ، ويعده الناس مشرعا لها ، والفكرة المسروقة فى وضوح النهار يكشفها الأولياء والخصوم !

ودعوى التأثير السيكولوجى أو النفسى التى دافع بها الشاعر الكاتب عن نفسه دعوى هزيلة ، لأن بقاء أثر ما يقرأ فى النفس أو فى العقل الباطن لا يكون فى هذا الكثير الذى ترجم ترجمة دقيقة ، تتابعت فيها السطور والكلمات فى قصائد كاملة ، ومقالات طويلة . ولقد وقع شئ سببه بهذا ، ولكنه كان من القلة بدرجة لا ينكر جواز حدوثها العقل أو العلم ، كالذى وقع قديما لطرفة بن العبد الذى جاء بيته :

وقوفا بها صحبى على مطيهم يقولون لاتهلك أسى وتجلد

مطابقا لبيت امرئ القيس :

وقوفا بها صحبى على مطيهم يقولون لاتهلك أسى وتجمل

فلم يغير فيه إلا لفظ القافية . والتأثير السيكولوجى فى مثل هذا غير مستبعد ، إذ من المحتمل أن يكون طرفة قد قرأ بيت امرئ القيس فأعجبه ، ثم استقر فى عقله الباطن ، حتى إذا صاغ قصيدته ، وهى من وزن قصيدة امرئ القيس ، وأخذ فى ذكر الأطلال وبكاء الديار كما فعل صاحبه ، سبق هذا البيت بفعل الوهم والنسيان . ولكن ذلك لا يكون فى نقل قصيدة كاملة أو مقالة طويلة من لغة إلى لغة . إذن فهى السرقة التى لا تحتمل دفاعاً ، ولا تقبل لجأجاً ، وفيها الخداع وإساءة الظن بيقظة الناس . ولا عبرة بدفاع المازنى عن نفسه بقوله : لم يثقل على

(١) مجلة المقتطف : عدد يناير سنة ١٩١٧ ص ٨٧ .

نفسى اتهام شكرى لى بالسرقة ، لأننى أعرف من نفسى أنى لم أتعمد سطواً ، ولم أغر على شاعر ، وإنما علقت المعانى بخاطرى أثناء المطالعة ، وجرى بها القلم وأنا غافل ، لأننى ضعيف الذاكرة سريع النسيان^(١) . فقد رأى أن وصفه بالغفلة وضعف الذاكرة وسرعة النسيان أقل خطراً من وصفه بالسطو والإغارة ، وذلك حق فى معايير الأخلاق ، وإن كانت تعلقة لا يقبلها إنسان .

والمازنى — فى نظر حبيب زحلاوى — أول من استهان بهذا الإثم ، وأول من اعترف به بلا وجل ، كأن الإثم الأدبى مباح ، وإتيانه غير مستنكر . وهكذا نراه ، غفر الله له إثمه ، عندما كشف المرحوم عبد الرحمن شكرى سرقاته الأدبية ، ودل عليها واحدة فواحدة ، نراه لا ينكرها ، بل يعترف بها اعترافاً صريحاً لامورابة فيه ولا التواء .. وكان مما قال المازنى فى هذا الاعتراف « إن القراء ينتظرون منا كلمة فيما قيل عنا فى انتحال معانى شعراء الغرب ، والإغارة على قصائدهم وادعائها ... لقد كنا نحب أن نغضى عن هذه التهم ... ولكن الضجة التى قامت حول هذا الموضوع ، والشتماتة الحقيرة التى لم يخفها قتلى المذهب العتيق لم يجعلها السكوت من الفراسة فى شيء .

« أما ما قيل إنى سرقتة فقصائد بعضها ، وهو الأقل ، مطبوع فى الجزء الأول ، والبعض لم يكن قد نشر ، . . . ولست أدرى كيف استحل الناس لأنفسهم أن يجزموا بأنى إذا طبعت الجزء الثانى لا محالة منتحل هذه القصائد ، وهى « الراعى المعبود » و « الوردة الرسول » و « الغزال الأعشى » و « إكليل الشوك » وخمسة أبيات من قصيدة « الشاعر المحتضر » وكلها منشورة فى هذا الجزء منسوبة إلى أصحابها .

أما ما اتهمنا بسرقتة مما ورد فى الجزء الأول من ديواننا فقصيدة « فقى فى سباق الموت » وهى ثمانية أبيات ، وقد راجعنا قصيدة الشاعر « هود » فوجدنا فى قصيدتنا أبياتاً ليست له ، ونحن ننزل عن القصيدة كلها راضين ، ونبرأ إلى الله من تعمد أخذها والإغارة عليها ، وقصيدة « قبر الشعر » وهى خمسة أبيات نكلها إلى حظ أختها !

ولقد راجعنا الجزء الأول قصيدة قصيدة ، لنميط عنه هذا الأذى ، وراجعنا دواوين الشعراء التى عندنا زهادة منا فيما عسى أن يكون قد علق بخاطرنا من شعرهم ونحن لا نعلم ، فلم نعثر على

(١) جريدة البلاغ ١٩٣٤/٥/٢٠

شيء يجوز من أجله اتهامنا بالسرقة إلا أبيات في « رقة حسناء » وهي لشلى ، والجزء الأخير من قصيدة « أماني وذكر » وهي لبيرنز ، وأول الجزء « ياليت حبي وردة » !

ولو أن ما أخذ علينا في الجزء الأول وما نبهنا القراء إليه من تلقاء أنفسنا حذف لما انقص ذلك من قيمة شعرنا ، فإن في ديواننا نحو ألف بيت ، وليس مأخذ علينا خيرها . ولئن كان هذا دليلا على شيء فهو دليل على سعة الاطلاع ، وسرعة النسيان ، وهو ما يعرفه عنا إخواننا جميعاً » . ! ! .

هذا دفاع المازنى عن نفسه ، وهو - كما يقول الأستاذ حبيب زحلاوى - اعتراف صريح ، لا يمكن صدوره إلا عن المازنى ، ودعوة مستترة إلى استلاب حق الغير ، وجراءة على تزيف الحقيقة وتقويه الباطل لا يقدم عليه سوى الكاتب الذى يستوى عنده الحق والباطل ، والخير والشر ، والجمال والقبح ، والمدح والذم ... والذى زاد فى خزي المازنى سرقة قصة « غريزة المرأة » لجالثورزى ، وقد كشفها الأستاذ المليجى ، ونشر بعض مواقفها فى صحيفة البلاغ ولما حاولت

* * *

ولعل في مقدمة العوامل التي أغرت أولئك السراق وشجعتهم على السطو على الآداب الأجنبية ، ونسبتها إلى أنفسهم ، ما كانوا يجدون من اليسر في ارتكاب جريمة السرقة ، إذ كانوا يرون بين أيديهم تجارب متكاملة زاخرة بالمعاني والأفكار والعواطف ، غنية بالصور الفنية ، والأخيلة التي افتن مؤلفوها ، وأبدعوا في تركيبها وتصويرها ماوسعهم الافتتان والإبداع .

ومن ثمّ لم يكن أولئك المغيرون في حاجة إلى بذل قليل أو كثير من الجهد في استحضار المعاني وتصويرها ، مثل ما كانوا يحتاجون إلى بذله ، وإلى المعاناة في تحصيله إذ قنعوا بتأليف أعمال أدبية نابغة من ذواتهم ، ومعبرة عن تجاربهم .

ذلك أن الجهد الذى يبذلونه فى حالة السرقة من الآداب الأجنبية لا يتجاوز النقل أو

(١) حبيب زحلاوى (شيوخ الأدب الحديث) ١٤٤، ١٤٧ (مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٦٠م)

الترجمة من اللغات التي كتبت بها تلك الآداب إلى اللغة العربية ، ثم صب تلك المضمونات في قوالب وأشكال عربية ، وذلك لا يكلفهم إلا جهداً يسيراً .

وليت هذا الجرم مع فداحته اقتصر على نقل أعمال أدبية منظومة أو منشورة ولكنه تجاوز هذه الحدود إلى سرقة أعمال علمية في صنوف المعرفة الإنسانية المختلفة كتبها علماء وباحثون ومفكرون من الشرق والغرب .

ولو أن أولئك السُّراق ذكروا حقيقة هذه الأعمال ، ونسبوها إلى أصحابها من العلماء أو الباحثين الذين ألفوها ، ونَبَّهوا جماهير القراء إلى أن صنيعهم في تلك الأعمال إنما هو النقل أو الترجمة إلى اللغة العربية ، لَهاَن الخطب ، ولحمد الناس لهم هذا الصنيع في نقل ثمرات تلك المعارف إلى لغتهم ، ويسَّروا على أبناء أمتهم تحصيلها ، ليقروها ويفيدوا منها ما وجدوا إلى الاستفادة منها سبيلاً .

أما أن يعمدوا إلى طمس معالم تلك الحقائق ، وتقل تلك المعارف كلها أو بعضها إلى اللغة العربية ، ونسبتها إلى أنفسهم ، فذلك لا يعدّ من الجرائم العلمية فحسب ولكنه جريمة خلقية ، تنكرها القيم الإنسانية ، والفضائل النفسية .

✧ ✧ ✧

والذى يتتبع الحياة النقدية المعاصرة يرى صوراً كثيرة من التزييف أو التضليل ، وسيصاب بالذهول إذا ما وقف على ما وصل إليه بعض الكتّاب في النقد الأدبي أو في الدراسات الأدبية بعامة من انتهاب آراء الناس ، ثم زعمهم بعد ذلك أنهم تقاد مجدّدون ، أو يزعم بعض الخدوعين أنهم كذلك حين يقرءون كتباً كاملة ، أو مقالات تنشرها لهم الصحف والمجلات ، وقد تضمنت آراء وأفكاراً لا عهد لهم بها . ولكنهم سيدهشون غاية الدهش حين يعرفون - إذا أُتيح لهم أن يعرفوا- أن هذه الآراء الجديدة في الفن الأدبي ليس شيء منها من عمل الناقد الذى وضع اسمه على ظاهر الكتاب المطبوع ، أو في ذيل المقال المنشور ، وأن حظّ الكاتب أو المؤلف في هذه الكتابات أو التأليفات الملفقة لا يعدو ترجمة موضوع مؤلفه أو مقاله عن كتاب أو مقال كتبه ناقد واحد أو تقاد مستعدون من الشرق أو من الغرب ، وصاغه صياغة عربية ثم سمح لنفسه أن يضع اسمه على هذا الكتاب ، أو يذيل به ذلك المقال ، على أنه صاحبه وكتّبه ، وأن ماتضمن من فكرة أو رأي في الفن الأدبي إنما هي فكرته ، وأثر من آثار أصالته ، وقدرته على الابتكار .. وسيعجبون ثم يعجبون لهذه الجرأة على العلم ، أو الجرأة على الحق ، أو على قواعد الأخلاق .

وإذا كنا نحرص في كتابتنا على عدم الإساءة إلى أحد فإن هذا الحرص يدعونا إلى عدم التصريح باسم واحد من أولئك السراق الذين أفسدوا الحياة الأدبية والمثل الأخلاقية بمثل هذه السرقات !

ولكن ذلك لا يمنعنا من الإشادة بطائفة من الأدباء والنقاد الذين بذلوا جهدا يقدره لهم العارفون في اختيار مجموعة من الآثار النقدية النافعة ، ثم ترجمتها ترجمة ممتازة إلى لغتنا العربية ، وأفاد من هذه الترجمات كثير من الباحثين والدارسين ، وكانوا في الوقت نفسه حريصين أشد الحرص على نسبة كل أثر لصاحبه ، وكل رأى لكاتبه ، وقنعوا بالحقيقة فلم يصفوا أنفسهم بأكثر من أنهم كانوا نقلة أو مترجمين ، ولم يروا في هذا الصدق ما يحط بأقدارهم ، بل لقد كان هذا الصدق في مقدمة الأسباب التي أكبرهم بها العارفون المنصفون .

ونذكر في هذا السياق على سبيل المثال شيئا من تلك الأعمال النقدية النافعة وأسماء مترجميها الشرفاء :

فمنها ترجمة الدكتور محمد عوض محمد لكتاب لاسل أبر كرمي «قواعد النقد الأدبي» ومنها ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود لكتاب شارلتون «فنون الأدب» ومنها ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي لكتاب ا.ا. رتشاردز «مبادئ النقد الأدبي» ومنها ترجمة الدكتور على جمال عزت لكتاب ماثيو أرنولد «مقالات في النقد» ومنها ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس وزميليه لكتاب ا. ف. جاريث «فلسفة الجمال» ومنها ترجمة الدكتور مصطفى بدوي لكتاب جورج سانتيانا «الإحساس بالجمال» ومنها ترجمة الأستاذ سامي الدروبي لكتاب بندتو كروتشه «الجمال في فلسفة الفن»

إلى كثير من أمثال هؤلاء الكبار الذين لم يستنكف واحد منهم أن يقول إنه مترجم من لغة إلى لغة ، ومن لسان إلى لسان . وقد قدّموا إلى أبناء إمتهم ألوانا جديدة من التفكير الأدبي ، وأتاحوا لهم فرصة التعرف على اتجاهات هذا التفكير عند الأوروبيين وغيرهم ، وعلى مناهج البحث في فنون الأدب وأجناسه المختلفة .

وقد أدت هذه المعرفة إلى بعث الحياة الأدبية ، وإلى التفاعل بين الأدب العربي والآداب الإنسانية ، وإلى إعادة النظر في تراث الأمة العربية وفي نظرية الأدب عند علمائها ومفكرها . وتبع ذلك نشاط كبير في الموازنة بين الأفكار الأصيلة ، والإفادة مما هو صالح منها للإفادة .

ولا يقف ضرر هذا النقل وسرقة الأفكار ، ونسبتها إلى غير أصحابها عند تلك الأضرار الخلقية التي تهدد مبادئ الأخلاق وقواعد السلوك ، ولكن مغبتها أبعد من ذلك أثراً ، وأشد على عقلية الأمة خطراً ، فقد كان من نتيجة تلك السرقة أن اضطربت العقلية العربية ، وحدثت بلبلة في التفكير العربي ، واضطربت مقاييس الأمة في العقائد والأخلاق والآداب والفنون ، وأخذت تنظر إلى مقوماتها الثقافية نظرة زاهدة ، أو بعبارة أخرى لم تعد لها مقومات ثقافية متميزة ، وأخذت تفقد شيئاً فشيئاً طابعها الاستقلالي الذي بنته على مر الأجيال ، وكان لها به من القوة والشخصية ما احتلت به الأمة العربية منزلتها بين أمم التاريخ .

وربما فسحت الحظوظ لبعض أولئك من صدورهم ، حتى وصفهم بعض الناس بأنهم قادة الفكر وأعلام الأدب وزعماء الفن ، وظهر شبان استطاعوا أن يقفوا على موارد تلك الأفكار ومنابعها الأصلية في آداب اللغات الأجنبية ، فعرفوا بذلك أساس المجد الذي أحرزه شيوخهم ، فقلدوهم في سرقة الآراء الأجنبية وانتهاجها ، ناسبها لأنفسهم ، ليوهبوا الناس أنهم حملة الجديد في الفكر والثقافة ، وليظفروا بما ظفر به أشياخهم من دعوى الابتكار أو التجديد^(١)



وننتقل بعد هذا إلى عرض طائفة من أحكام النقاد فيما يتصل بالسرقات ، ولا يعني هذا أننا نقر من وجهة نظرنا كل نقد من هذا القبيل ، فقد عرفنا الشوائب الكثيرة التي خالطت النقد المعاصر وأفسدته ، بما حملت معها من مظاهر التحامل والتعسف في الأحكام ، وكان كثير منها أقرب إلى السباب منه إلى النقد الصحيح . ومن ذلك ما كتب الرافعي في نقد العقاد في تسميته أجزاء ديوانه بـ « يقظة الصباح » و « وهج الظهيرة » و « أشباح الأصيل » و « أشجان الليل » في قوله : إن العقاد رجل دعوى وتدجيل وغرور ، فيسرق ويدعى الملكية ، وهو يعترف أن الأسماء ليست على مسمياتها ، إذن فهو لم يضعها ، لأنه لا يخطر لمؤلف مها كان جاهلاً أن يضع اسماً على غير مسماه ، إذن فهو قد سرقها ، وهذا هو الصحيح !

وضع الشاعر الفرنسي الكبير ملكريير د فوجيه « melcior De Vogue »

عضو الأكاديمية الفرنسية رواية شعرية سماها « جان داجريف Jean De Agreve » وجعلها أربعة

(١) انظر كتابنا : (السرقات الأدبية) ص ١٢٩ من الطبعة الثالثة .

أنشيد ، لأنها تصف حياة حب بديع منذ بدئه إلى منتهاه ، ومن أمله إلى خيبته ، وسمى
النشيد الأول « الفجر » والثاني « الظهيرة » والثالث « الأصيل » والرابع « الليل » لأن في الأول
انبثاق نور الحب ، وفي الثاني توهجه ، ومع الثالث تخافته ، وعند الرابع ظلامه وفناءه . أسماء
على مسمياتها كما ترى ، وهو في كل نشيد يبدع في التصوير والقصة والحادثة ، ولا يعدو الحد
الذى يفصل بين الاسمين ، بل يمر بالقصة وحوادثها ومعانيها كما تمر الشمس من لدن تطلع إلى أن
تغيب ، وتظلم خلفها الدنيا ، فتموت الحبيبة في ناحية ، والمحب في ناحية أخرى^(١) .

ومهما يكن القول في هذا النقد وبواعثه ، فقد وجد الناقد أصلا يرجع إليه فيما أراد من
إثبات الإفادة في الأسماء فقط ، وهى سرقة طفيفة على فرض حصولها ، وإلا فمن الممكن إرجاع
تلك التسميات إلى طبيعة الإنسان الذى تسير حياته حياة الأيام في ساعاتها المتعددة ، والفطنة
إلى تغير حالات الإنسان بتغير ساعات اليوم وأوقاته ليست جديدة ، كما أن عقد الصلات بين
الحالات الإنسانية وساعات اليوم ليست بتلك الدرجة من الخفاء التى تنسب معها إلى العقاد أو
إلى ملكيريدفوجيه أو غيرها من الأدباء والعباقرة ، ولا يحسب في مثل هذا حساب المتقدم أو
حساب المتأخر ، وقد سمي المرحوم أحمد أمين كتبه الإسلامية بتلك الأسماء التى تشير إلى
ساعات اليوم وأوقاته ، فسمى كتابا « فجر الإسلام » وكتابا « ضحى الإسلام » وكتابا « ظهر
الإسلام » مشيرا في الأول إلى مطلع نور الرسالة الحمديّة ، وفي الثانى إلى بروزها في سماء
الحياة ، وفي الثالث إلى اكتمال ذيوها .. وقدما قال أرسطو في كتاب الشعر : « إن النسبة بين
الشيخوخة والحياة هى بعينها العشية والنهار ، ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله أنبادقليس
« شيخوخة النهار » وعن الشيخوخة إنها « عشية الحياة » أو « غروب العيش »^(٢) ... وكثيرا ما
أطلق على مرحلة الشباب « ربيع الحياة » وعلى مرحلة الشيخوخة « خريف الحياة » . إذن لم
يكن من الحق أن ينسب هذا القول إلى أحد ؛ إذ ليس أحد أولى به من أحد .

☆ ☆ ☆

وهناك جانب آخر من جوانب التقليد أو السرقة عنى به النقاد المعاصرون كما عنى به النقاد
القدماء ، وهو تقليد المعانى أو تقليد الصياغة في بيت واحد أو عدد من الأبيات في أخذ ظاهر
ينادى على نفسه ، أو في محاولة لإخفاء السرقة بتجديد الصياغة . وهذا النوع من التتبع أجاد

(١) على السعد ٣٣

(٢) من الشعر لأرسططاليس ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ٥٩ (مكتبة النهضة المصرية - القاهرة ١٩٥٣)

فيه القدماء ، ودرسوه دراسة فيها كثير من الجودة ، إذ حاولوا إحصاء المعاني ، وجعلوها أقساماً منها « المشترك » الذي ليس أحد أولى به من أحد ، و « المبتذل » الذي كان مبتدعاً ثم ابتذله الأدباء بكثرة الاستعمال فأصبح حكمه حكم المشترك ، ثم المعنى « الخاص » الذي ينسب إلى واحد بعينه ، فإذا استعمله غيره غداً سارقاً ؛ لأنه لا يتسنى في العادة لأكثر الناس ، كما تكلم القدماء في الأخذ وضروبه ، وجعلوا منه الأخذ الحسن والأخذ القبيح ، وذكروا أسباب الحسن وأسباب القبح .

أما المعاصرون فقد أكثروا من رد الأبيات وأنصاف الأبيات إلى أصولها وجعلوها من ذلك أهم الأسباب في انتقاص بعض الشعراء ، ورموهم بالتقليد والسرقة ، والعجز عن الابتكار .

وممن فعل ذلك العقاد الذي تقد الشاعر أحمد شوقي وعابه بالتقليد ، ولا سيما قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل التي مطلعها :

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما في مآتم والبداني

وقد ذكر العقاد أن أظهر التقليد هو تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني ، وأيسره على المقلد الاقتباس المقيد والسرقة ، وأعز أبيات هذه المراثاة على المعجبين بها مسروقة مطروقة فهذا البيت :

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها فالذكر للإنسان عمرٌ ثان

مقتضب من بيت المتنبي :

ذكر الفقى عمره الثانى وحاجته مافات ، وفضول العيش أشغال

وهذا البيت :

والخلق حولك خاشعون كعهدم إذ ينصتون لخطبة وبيان

شوه فيه معنى أبي الحسن الأنبارى فوق تشويهه ، وذلك حين يقول في رثاء الوزير أبي طاهر الذى صلبه عضد الدولة :

أناك قائم فيهم خطيباً وكلهم قيام للصلاة

وتقول شوهه لأن الخطيب لا يخطب الناس وهم سائرون به ، وإنما يفعل ذلك اللاعبون في المعارض المتنقلة ، وقوله :

أو كان يحمل في الجوانح ميت حملوك في الأسماع والأجفان
مأخوذ من بيت النبیه فی قصیدته التي لم تبق صحيفة لم تستشهد بمطلعها :
الناس للموت كخيل الطراد فالسابق السابق منها الجواد
والبيت هو :

دفنت في التراب ولو أنصفوا ما كنت إلا في صميم الفؤاد
على أن المعنى مرذول ، بلغ من ابتذاله وسخفه أن تنظمه « عوالم » الأفراح في أغانيها ،
وحسب الشاعر ألا يكون أبلغ ولا أرفع من القائلات « أحطك في عيني ياسيدي واتكحل
عليك » ! وإنه ليقول كما قلن :

ولو أن لي علم ما في غد خبأتك في مقلتي من حذر
وقوله :

أو كان للذكر الحكيم بقيّة لم تأت بعد رثيت في القرآن
منظور فيه إلى بيت المعري :

ولو تقدم في عصر مضى نزلت في وصفه معجزات الآي والسور
وهذا البيت :

أو صيغ من غرر الفضائل والعلل كفن لبست أحاسن الأكفان
من قول مسلم بن الوليد :

وليس نسيم المسك ريا حنوطه ولكنّه ذاك الثناء الخلف
فما أضاف شوقي إلى هذه المعاني سوى أنه جعل الأكفان تصاغ ، وأنه تخدلق فقال :
فلو أن أوطانا تصور هيكلا دفنوك بين جوانح الأوطان
يريد جسدا ، كأنه يحسب أن الأوطان إن لم تصور جسدا لم يدفن الفقيد النابه فيها .
وربما سرق شوقي مالا يستحق أن يسرق ، فهذه شطرته :

« لما نعت إلى الحجاز مشى الأسى »

أليست هي شطرة الشريف في إحدى مرثياته :

« لما نعاك الناعيان مشى الجوى »

وكذلك هذه الشطرة :

« إن المنية غاية الإنسان »

هي من قول الشريف أيضاً :

« أن المنية غاية الأبعاد »

وكان القافية صدته عن انتهاب الشطرة كلها ، فعاد إليها في رثاء فريد إذ قال :

من دنا أو نأى فإن المنايا غاية القرب أو قصارى البعاد

فأتم الغنية في قصيدتين^(١) .

وقال العقاد عن رواية « قبيز » التي ألفها شوقي إنها لم تخل من السرقة الظاهرة في النظم ، كقول المؤلف :

كذبت على يابنة ايرياس حذار حذار من بطشى وفتكى

وهو مأخوذ بحرفه من قول الشاعر ، يعنى الدنيا :

تقول لكل مستمع إليها حذار حذار من بطشى وفتكى

أو كقوله :

« تعيش مصر وتبقى »

وهي كلمات البهاء زهير مأخوذة من بيته :

تعيش أنت وتبقى أنا الذى مت عشقا^(٢)

☆ ☆ ☆

وما يزال بعض المعاصرين يفيدون من أدب الذين تقدموهم بقليل ، بل ينقلون كلامهم

(١) الديوان ٦١/٢

(٢) رواية قبيز في الميزان للعقاد : ص ١٧

نقلا يكاد يكون حرفيا ، وهو كلام سابق نشر فى صحف ومجلات زاعمين أن تلك الأفكار قد غشى عليها النسيان ، لأنها نشرت فى دوريات لاتلبث حتى تزول وتنسى ، أو ينساها أصحابها ، لكثرة ما يكتبون ، فيضمنها الآخذ كتباً لهم دون أن يسيروا إلى مصدرها ، والنقاد والقراء لهم بالمرصاد فى عصر التصفية وإزالة الشوائب والأكدار ، فلا يلبثون أن ينبهوا إلى تلك الجرأة العجيبة ، ومن أمثلة ذلك ما نبه إليه العقاد فى إحدى كلماته فى قوله : « فى صفحة ٧٠٨ من مجلة الكتاب التى صدرت فى شهر ديسمبر سنة ١٩٤٩ هذه الأسطر التالية :

« إنه فرض على أن أقول لنفسي : إني أنا الذى أوردتها موارد الهلاك ، وألا أحد فى الدنيا مهما يكن عظيماً أو حقيراً بقادر على أن يرد موارد الهلاك إلا إذا ألقى نفسه بيده فى تلك المهالك .. إني أحاول أن أقول هذا القول ، وهذا الحكم القاسى أصدره على نفسي فى غير شفقة أو رحمة » .

وفى الصفحة ٧٨ من كتاب « التائيل المكسورة » لمؤلفه السيد رجاء النقاش يقول :

« إنه واجب على أن أقول لنفسي : إني أنا الذى أوردتها موارد الهلاك ، وألا أحد فى الدنيا مهما يكن عظيماً أو حقيراً بقادر على أن يدفعك إلى موارد الهلاك إلا إذا ألقى نفسك بيدك فى تلك المهالك . إني أصدر هذا الحكم القاسى على نفسي فى غير شفقة ولا رحمة » .

وفى مجلة الكتاب « ... اتخذت الشذوذ والتسكع والمغالاة فى التأنق خطة لى فى الحياة ومنهبا ، فأحطت نفسي بأصحاب العقول الصغيرة ، وبأصحاب النفوس الصغيرة ، وأسرفت فى تبديد ذكائى ، وفى تبذير ما رزقته من شبابى . كنت أظنه لا يفنى أبد الدهر ، وكنت أجد فى هذا التبديد والتبذير لذة عجيبة » .

وفى صفحة ٧٥ من كتاب رجاء النقاش ترد هذه العبارة بحروفها :

« اتخذت الشذوذ والتسكع والمغالاة فى التأنق خطة لى فى الحياة ، فأحطت نفسي بأصحاب العقول الصغيرة ، وأصحاب النفوس الصغيرة ، وأسرفت فى تبديد ذكائى ، وفى تبذير شبابى الذى كنت أظنه لا يفنى أبد الدهر . وكنت أجد فى هذا التبديد لذة عجيبة » .

وفى مجلة الكتاب أكثر من خمس عبارات أو ست وردت فى مقال السيد « مبارك إبراهيم » عن « أوسكار وايلد » ونقلت بحروفها فى كتاب السيد رجاء النقاش الذى تكلم فيه عن أوسكار

وايلد على النحو الذى تقدم ، ثم يقول العقاد : وقد رجعت إلى مجلة الكتاب ، ولى فيها مقال عن « الفن المسرحى » فوجدت هذه المطابقة بين العبارات ، كما نبهنى إليها الأستاذ مبارك إبراهيم فى خطابه .. فلا أزيد هنا على نصيحة أخرى أسديها إلى السيد النقاش وأترك له أن يجرد نفسه لوظيفة « النقد » التى تصدى لها فى الزمن الأخير ، ليصوغ بقلم الناقد حكمه على هذا التصرف ، أو يحسن تفسيره ما استطاع ، لأنه لا يستغنى عن تفسير^(١) ..

وقد دافع رجاء النقاش عن عمله ، ومارمى به من السرقة بعدة أمور :

« أولاً : الكلام الذى نسبته للعقاد للأستاذ مبارك إبراهيم ليس له ، وإنما هى ترجمة حرفية لقسم من كتاب أوسكار وايلد الصغير « من الأعماق » .

ثانياً : الكلام الذى استخدمته فى كتابى موضوع بين قوسين ، ومنسوب بوضوح تام لصاحبه الأسمى « أوسكار وايلد » .

ثالثاً : لقد اعتمدت على ترجمة الأستاذ مبارك إبراهيم من باب اختصار الوقت، وبعد أن تأكدت من دقة الترجمة ، ومطابقتها للأصل .

رابعاً : لما كان كتابى صغيراً وشعبياً فقد آثرت ألا أثقله بالهوامش ، فلم أنسب أى عبارة مترجمة فيه إلى المترجم العربى ، اكتفاء بذكر اسم صاحب هذه العبارة مباشرة » .

وإذا كان من حق صاحب الترجمة أن يطالب بنسبة ترجمته إليه ، فإن النقاش يجيب على ذلك بقوله : « هذه مسألة أخرى .. وهى فى النهاية مسألة لا تستحق الضجة التى يريد العقاد أن يثيرها . وإن كان فى الأمر خطأ فهو أمر لا يستحق إثارة الزوابع . وهو خطأ يرجع إلى سوء تقديرى لقيمة الترجمة ، فلم أكن أتصور أن كل من يترجم كلمة يحرص على نسبتها إليه إلى جانب صاحبها الأسمى ، ولكن من الواضح - وأنا أعترف - أننى مخطئ فى هذا التقدير ! »^(٢)

* * *

وبعد ، فلعل هذه الإشارات توقف على ناحية من أهم النواحي التى تدل على يقظة النقد

(١) العقاد (يوميات الأخبار) العدد ٢٣٧١ من السنة الحادية عشرة فى ١٩٦٣/٤/٢٤ .

(٢) رجاء النقاش (الأخبار) ١٩٦٣/٤/٢٦

المعاصر ، وعنايته بالبحث عن مظاهر الابتداع في الأعمال الأدبية الحديثة التي كثر فيها الزيف ، واقتحم سوقها النافقة كثير من المفلسين وكثير من أرباب الدهاء .

اللامعقولة الحديثة

وهذه ظاهرة جديدة ظهرت في عالم الأدب الحديث بشرَّ بها الأستاذ توفيق الحكيم في آخر مجاولاته في تأليف المسرحيات ، وظهر صداها في سرعة عجيبة في ميادين النقد الأدبي الحديث .

وتتمثل هذه الظاهرة في الدعوة إلى الخروج عن دائرة المعقول والمعروف في الأدب والفن إلى مجالات جديدة لاتتقيد بالحدود المعقولة والموازن المعروفة التي تقول هذا ممكن معروف ، وذلك مستحيل غريب ، بل تطلق العنان للأديب والفنان ، ليعبر عن الممكن المعقول ، وعن شطحات الفكر وغرائب الأوهام أيضا ، بل إن هذه البدعة الجديدة تقيم دعوتها على أساس نفور الإنسان من تكرار القيم المعقولة والممكنات ، وتطلعه إلى الغريب في عالم المجهول أو عالم اللامعقول .

وإنما قلنا في هذه الظاهرة إنها دعوة جديدة ، وليست مبدأ جديدا أو فلسفة مبتكرة يراها عالم الفنون والآداب للمرة الأولى في هذا الزمان ، لأن الإنسانية قد عرفت ألوانا كثيرة من النتائج الفني والأدبي معبرة عن أوهام وخرافات لامت إلى عالم الحقيقة والمنطق أو عالم المعقول بسبب من الأسباب منذ أقدم العصور في الشعر والقصص ، وفي العقائد والطقوس ، وفي الرسم والتصوير .

ولعل مثالا واحدا عاش زمانا طويلا ، ولايزال شاخصا أمام عين الإنسان في الجيزة من ضواحي القاهرة ، وهو تمثال أبي الهول الذي رأسه رأس إنسان وجسمه جسم أسد ، ليكون مثالا لاجتماع الشجاعة التي اجتمعت في ملك الوحوش ، والعقل الذي يتميز به الإنسان — لعل هذا المثال وحده يكفي لإثبات وجود هذا المجهول أو اللامعقول عند الإنسان في حياته الأولى منذ أقدم الأزمان .

زعماء اللامعقول

وقد اختص هذا العيث جماعة من الكتاب منهم الكاتب « يونسكو » من رومانيا ، و« آداموف » من القوقاز ، وهو أرمني روسي ، و« بيكت » من أيرلندا ، و« بوتستاتي » من إيطاليا . أما الأديب الفرنسي « جان جينيه » فهو لقيط ، وهو خارج على القانون الفرنسي ، دخل السجون وخرج عشرات المرات بتهمة السرقة ، وحكم عليه في سنة ١٩٤٨ بالأشغال المؤبدة ، وتقدم كل أدباء فرنسا ومفكرها يطلبون له العفو ، وصدر قرار بالعفو عنه .. فهذا الأديب ليس قديسا بإحساسه ، فقد أنكره المجتمع الفرنسي ، فأنكر هو المجتمع كله .. فهو يعيش غريبا في فرنسا ، وفي أي بلد . وهؤلاء الرجال الذين ولدوا في سنوات متقاربة يروون حوادث في طفولتهم ، هي التي هزتهم بعنف ، وهي التي ضللتهم في طرق أخرى غير مألوفة ، فجعلتهم يشعرون بالغربة في المنفى ، وبصورة أليمة ، كأنهم أطفال لم يرضعوا لبن أمهاتهم ، فهم يحنون إلى صدر الأم ، وحنان الأم ، وتدلil الأم ... وظاهرة التدليل منتشرة في مسرحيات العيث . أو كأنهم أطفال كانوا يرضعون ، ثم فطموا قبل الأوان ، بموت الأم، أو بختف الأبناء ، أو بظهور تسم في لبن الأم . وظاهرة التسم في اللبن منتشرة في مسرح العيث أيضا^(١)

ويضيف أنيس منصور : « في كل مسرحيات العيث نجد أناسا يتكلمون أو « يهلوسون » ، أو على الأصح نجد أناسا يقفون وحدهم ، ويتعذبون وحدهم، ويموتون وحدهم . هذه هي مشكلة فلسفة العيث ! أن الإنسان وحده ، وهو يحاول أن يكون مع غيره ، وأن يتاسك مع غيره ، ولكنه عندما يجد هذا الغير ، فإن الاتصال به يصبح صعبا ، فإذا أصبح الاتصال ممكنا فإن هذا الغير يكون مشغولا عنه بغيره . والنتيجة دائما أن الإنسان يقف وحده في مواجهة نفسه وبغيره والكون كله !

« هذه هي خلاصة فلسفة الأدباء العيثيين في فرنسا ولذلك فمسرحياتهم لاتعرض مشكلة وحلها ، وإنما تعرض مواقف ، وهي لاتعتمد على اللغة ، ولا على المؤلف من تركيب الألفاظ والعبارات ، ولا حتى على الحوار « المشغول » كالتريكو .. وإنما تعتمد على الشاعرية في العبارات والنغم والرنين . وكل مسرحيات العيث ليست مسرحيات ، حوادث تنمو وتكبر وتعلو ، وتتعدد وتصل إلى نهاية مريحة .. وإنما كل مسرحيات العيث بلا حوادث متطورة، وليست بها شخصيات مرسومة محددة المعالم .

(١) أنيس منصور : (جريدة الأخبار) في ١٩٦٣/١/٢٩ .

وفي هذه الكلمات المركزة يجد القارئ معالم هذا المذهب ، ويعرف أهم أقطابه ، ويقف على العوامل النفسية والدوافع الكامنة التي وجهتهم إلى السير في هذا التأليف المسرحي العاثر أو الكتابة اللامعقولة التي عدت مذهبا جديدا من مذاهب الكتابة والتأليف في هذه الأيام .

☆ ☆ ☆

وقد كان اتصال أدبائنا بالأدب الأجنبي ووقوفهم على تياراته ، من أهم العوامل في محاولة كتابنا تقليد هذا المذهب ، والتأليف على حذوه في المجهول وغير المعقول ؛ ثم كان هذا التأليف سببا من أهم الأسباب في إثارة النقاد المعاصرين للكتابة في هذا الموضوع ، فانتقسموا فريقين : فريقا يرحب بهذا التيار الجديد ، لما فيه من طراقة وغرابة ، ولأن الذي حمل لواءه في التأليف العربي من أعلام الكتاب المعروفين . وفريقا كشف عن ماهية هذا التجديد ، وبين ما فيه من الزيف الذي لا يمت إلى الفنية بسبب من الأسباب .

ولما ألف توفيق الحكيم مسرحيته الجديدة « ياطالع الشجرة »^(١) كتب لها مقدمة طويلة ، شرح فيها هذا الاتجاه الجديد إلى اللامعقول ، وأشار إلى شيوعه في أوروبا في العصر الحديث ، وإلى أن هذا الاتجاه غير بعيد منا ، ولا غريب عنا ، فقد عرفه أدبنا الشعبي وفننا الشعبي ، وذكر الحكيم حكمته في هذا الاتجاه وضرورته وجدواه ، فـ « لولا دواعي النهضة التي تقضى بأن تكون كل أنواع الفن في المسرح وغيره ممثلة لدينا ، وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب ، حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير ، لا يعوقه باب مغلق عن اختيار النوع الذي يؤهله له استعداداه ، لولا هذا الاعتبار الهام لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب ، فإن ما ينبغي أن نخشاه هو أن يجمد فننا في قالب واحد في الوقت الذي يتحرك فيه الفن العالمي في مختلف الاتجاهات . وهذا الاتجاه الذي تسير فيه المسرحية ، وإن كان مسائرا لاتجاه ما يسمى بالمسرح الجديد اليوم في تحرره من الواقعية ، إلا أنه لا يخضع لنوع معين فيه ، وإن طبعى الشخصية من جهة ، واستلهاماتى الشعبية المصرية من جهة أخرى ، لها دون شك ، وربما على رغى دخل كبير في تكييف نوعها تكييفا خاصا يمكن أن أسميه الآن مثلا « اللاواقعية الشعبية الفكرية » .

إنها إذن نوع يناقض « الواقعية الفكرية » لـ « ابسن » و « بيراندللو » و « شو » التي

(١) طبعت في المطبعة النموذجية ، ونشرتها مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٦٢ .

اتقلبت عندى فى « أهل الكهف » و « شهر زاد » و « سليمان » إلى « المجازية الفكرية » بحكم الطبيعة الخاصة كذلك ، والمجتمع الشرقى وقتئذ ، كما قدمت ...

ويسأل الحكيم نفسه : أليس من التناقض الجمع بين الشعبية والفكرية ؟

ويجيب : ربما ظهر هذا للوهلة الأولى ، غير أنى أعتقد شخصيا ، وأحب دائما أن أرى وأن أستخرج ، كما حدث عندى فى « شهر زاد » ، من فننا الشعبى أساسا فكريا ، حتى عندما لا يريد الفن الشعبى أن يقول شيئا ، وليس هذا من قبيل المزاج . هاهنا الفن الحديث كله فى جوهره الحقيقى ، إنه لا يريد محاكاة الطبيعة أو الواقع المنظور ، إنه يريد أن يكون خلقا مستقلا من ذات فكر الإنسان و « توليفاته » و « تفانيته » ... إنه يريد أن يقول شيئا عندما لا يقول شيئا . إن « بيكاسو » مثلا عندما يصور تشكيلا فنيا يبدو لنا بلا معنى، وهو فى الحق لا يريد أن يحمله معنى ، حتى وإن وضع تحت الصورة عنوانا ، لأن المعنى الذى يريده لا يقال ، وإنما يعمل ، لا يسمى باسم ، إنما يكتشف بالخلق جديدا مجهولا فى عالم المعروفات ، وإن عملية الكشف والخلق وحدها هى المعنى ، ولا يمكن أن يكون لهذا المخلوق الجديد أى معنى نفهمه نحن للمعاني المعروفة لدينا ، لأنه لا يتصل بعالم الجمال الذى نعرفه ، ولا بالمطلق الذى نفهمه . إنه يحول ويحول الجمال القديم إلى نوع آخر مجهول ... لجمال جديد فنى فى عرفه واعتقاده .

أما جدوى هذا الاتجاه ، فإن الحكيم يرى أنه، إذا نجح ، يضيف إلى عالم الجمال الذى نعرفه واعتدناه قارة أخرى مجهولة موحشة قليلا فى أول الأمر ، ولكن عندما نعتادها ونطورها سنظفر منها بثروة جديدة وأفق جديد مفتوح على احتمالات ومقدرات عديدة ..

ويمثل الحكيم لهذا الاتجاه إلى غير المعقول وما ينتظر له من نجاح ، بأثواب النساء التى أصبحت لاتزينها رسوم ذات معنى من زهور ونحوها ، كما كان الأمر منذ عشرين أو ثلاثين عاما ، بل مكعبات ومربعات وداوئر من أعمال الفن التكعيبى ، ثم بقع كبيرة من الألوان الصاخبة ، وكأنها قد أريقت أراقة عفوية فوق القماش ... خطوط وألوان تجريدية مجردة من كل معنى ، ومع ذلك قد رضيت بها النساء ، وأقبلن عليها دون استنكار أو ضجيج ، واعتدن ألوانها وأشكالها ، واكتسبن أنواعا جديدة من الزينة أضفنها إلى الألوان التقليدية المعروفة ، وسررن بهذا الخلط شبه الاعتباري للألوان ، ووجدن فيه سحرا .. لعل سر ذلك أن المرأة لاتقيس الأشياء بعقلها ، ولا تفهم الجمال بالمنطق . وهى مستعدة دائما أن تنفذ إلى صميم الأشياء عن طريق حاسة مجهولة (٢٣) .

ويرى الحكيم أن هناك سرا خفيا في الأعمال الفنية غير المعقولة ، وأن فيها شيئا خفيا يستطيع أن يقوم بنفسه ، دون حاجة إلى معنى أو منطق ، ويستدل على ذلك بأن أجيالا من الأطفال والصبية في بلادنا قد رددوا وما زالوا يرددون هذه الأغنية :

يا طالع الشجرة هات لي معاك بقره
تحلب وتسقينى بالعلقة الصيني ...

ويتساءل الحكيم : هل لهذا الكلام معنى ؟ وما هو المعنى الذى يمكن أن يكون له ؟ ويقول إنه سأل صبيا ذكيا فطنا كان يردده عن معناه ، فاعترف بأنه لا يفهم له معنى ، وأنه من غير المعقول أن تكون هناك بقره فوق الشجرة . وبرغم ذلك انطلق يردد هذا النشيد في نشوة ومرح ! .

ثم يقول : إن الفن الحديث قد اتجه إلى تعميق منطقة هذا الشيء الخفى ، وكانت وسيلته التجرد أولا من المعنى والمنطق ، فأصبح التصوير مجرد بقع لونية ، والنحت بقع كتلية ، والموسيقى بقع صوتية ، والشعر بقع لفظية ، وتنتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين أو بالأذن دون أن يمر بالعقل ... وقد ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية - وعلى الأخص في السنوات الخمسين لهذا القرن - بوادر مدرسة جديدة في المسرح ، ظهرت متفرقة أول الأمر : « برخت » في ناحية ، و « أونسكو » و « بيكيت » و « فوتيه » و « آداموف » في ناحية أخرى . ولكن سرعان ما بدا على هذه الحركة علامات التآسك والإصرار ، وإذا هى تصمد بقوة أمام هجمات المعارضين من أغلبية النقاد والمشاهدين إلى الحد الذى لم يصبح فى الإمكان تجاهلها ...

وإذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح ... هى التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والالتجاء إلى اللامعقول واللا منطقى فى كل تعبير فنى ، وابتداع بالتجريد فى الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة ، فإن كل ذلك قد عرفه فنانونا القديم والشعبى على أرض بلادنا منذ القدم . وإذا كان « بيكاسو » فى تجريده وبعده عن واقعية الأسلوب قد صور الرجه الجانبى « البروفيل » والوجه الأمامى معا ، وفى وقت واحد ، فقد صنع ذلك الفنان المصرى القديم ، عندما صور الوجه الجانبى للرأس فوق الصدر الأمامى للجسم .

وإذا كان المذهب التكعيبى فى التصوير الحديث أراد بتجريداته الهندسية أن يصل إلى

أشكال وإيقاعات جديدة فإن فن الزخرفة عندنا في المساجد والمباني والأواني قد عرف من قديم هذه التجريدات الهندسية للمربعات والمكعبات ، ووصل بها إلى إيقاعات بديعة . وإذا كان النحت التكعيبي يعبر عن حركة الأجسام بكتلة مكعبة أو مربعة ، فإن النحات المصرى القديم فى تمثال « الكاتب » الجالس القرفصاء قد عبر عن الحركة بالكتلة المربعة أبرع تعبير ، فإذا انتقلنا إلى التصوير الشعبى المصرى وجدنا العجب ، فهو قد زاول « السريالية » وما فوق الواقعية قبل أن يخطر هذا المذهب للأوربيين على بال . ويكفى أن ننظر إلى تلك الصور المرسومة على حيطان الحجاج ، أو على صفحات كتاب « ألف ليلة وليلة » أو على لوحات الورق التى تمثل مبارزات أبى زيد الهلالي سلامة والزناقي خليفة وغيرها من أبطال الأساطير الشعبية . من ذلك صورة كنت أراها فى صباى لفارس من أولئك الفرسان الشعبين وهو يضرب بسيفه رأس خصمه ، فإذا السيف قد شق الرأس والجسم معا ، وإذا الصورة تمثل الخصم مشقوق الجسم ، وهو لم يزل فى مكانه فوق حصانه، وكأنه لم يدرك بعد ما أصابه .. ونفس هذه الصورة عبر عنها بالكلام الأديب الشعبى فى مثل هذا الموقف ، وقد ضرب فارس من فرسان الأساطير الشعبية ، لعله أبو زيد أو « الزناقي » ضربة سيف شطر بها عدوه من منتصفه ، وظل العدو على فرسه لم يفتن إلى إصابته ، بل قال ساخرا للفارس الضارب : طاشت منك ضربة ! فأجابه الفارس : « اهتز ياملعون » فلما اهتز بجسمه انشطر الجسم نصفين ، ووقع على الأرض !!

ويقول الحكيم : إن هذه الصورة غير الواقعية قصد بها قصدا أن تكون هكذا ، لأن الفنان الشعبى فى بلادنا - مصورا كان أو أدبيا - قد أدرك بالسليقة هذه المنطقة الفنية العميقة من مناطق التعبير الفنى قبل أن يدركها الفنان الغربى ، ويضع لها .. وهذا هو السبب الذى دعانى اليوم إلى كتابة هذه المسرحية ، فنحن أولى من غيرنا باستلهم أساليبنا الشعبية فى الاتجاهات الفنية المختلفة (١٨) .

ولست أحسب أن ماذهب إليه توفيق الحكيم من تصوير غير الواقع عند من ساهم بالفنانين الشعبين كان فنا مقصودا ، أو أن التعبير عن غير المعقول كان هدف الأدباء الشعبين وغايتهم ، أو كان سرا من أسرار فنيتهم لانستطيع سبر أغواره .

وإنما الذى نحسبه أن التصوير الذى مثل به الكاتب كان يمثل صورة من الصور البدائية ، أو محاولة من المحاولات فى سبيل الوصول إلى درجة الرسم الصحيح ، أو الصورة المطابقة

للأصل ، فإن الدقة الفنية في محاكاة الطبيعة أو الحقيقة إنما هي درجة من درجات المعرفة المصقولة ، والخبرة المكتسبة بالمران والمزاولة .

وليس واحد من الذين أمسكوا بالقلم أو نحوه حاول أن يقلد صورة من صور الطبيعة ، إلا وكان الذى أشار إليه توفيق الحكيم أول صورة لتجربته الفنية في هذا المضمار ، أما الدقة فإنها نتيجة تدرج في السير نحو التصحيح والإتقان . وأحسب أيضا أن أولئك الذين سماهم الحكيم فنانيين لو كانوا قد وصلوا إلى درجة متقدمة من درجات الإدراك الفنى لسخطوا على مثل هذا الفن الذى يشبه العبث ، ولتبرءوا من نسبته إليهم .

وكذلك سائر المحاولات الأولى في كل فن من الفنون الإنسانية تبدأ مشوهة أو ناقصة ، ثم يجرى الفنانون عليها أيديهم بالإصلاح والتهديب إذا وجدوا سبيلا إلى الإصلاح والتهديب ، ولذلك أرى بعد هذه الآثار المشوهة عن الفن الحقيقى الذى يمثل نضج صاحبه وتقديره لعمله الفنى ..

ثم إن غير المعقول من الآراء والأفكار إنما هو ثمرة للتجربة الفجة والخبرة الناقصة ، ونتيجة لفوضى التفكير التى لا تصل الأشياء بعواملها أو مسبباتها الحقيقية ، كالذى كان يذهب إليه العرب الأولون من أن قطرة من دماء الملوك كفيلة بالشفاء من داء الكلب الذى عبر عنه النابغة في قوله :

أحلامكم لسقام الجهل شافية كما دماؤكم تشفى من الكلب !

وكالذى كانوا يزعمون أن القتل تخرج من قبره هامة بعد أربعين يوما تقول « اسقونى » فلا تزال ترددها ، حتى يأخذ أولياؤه بثأره فيسكن ، قال ذو الأصبع العدواني :

يا عمرو إلا تدع شتى ومنقصتى أضربك حتى تقول الهامة اسقونى !

إنها خرافات البيئة وأوهام المجتمع ، صورها الأدباء والشعراء ، وفي بعض اعتذارات أرسطو عن الشعراء في وقوعهم في مثل هذا غير المعقول قوله إن الشعراء يصورون الأشياء كما يعرفها الناس ، فلا يعترض عليهم بالخطأ في مثل هذا ..

إذن لم يصور الفنان هذا — في اعتقاده — عامدا أو قاصدا ، أو ذاهبا إلى أنه ابتكار يذكره له الناس ، أو يحفظه له التاريخ .

ولكن توفيق الحكيم يرى أن فننا الشعبي — لأنه نابع من الفطرة المتصلة اتصالا مباشرا بالطبيعة والكون — يقول أشياء كثيرة دون أن يبدو عليه أنه يقول شيئا . وأن هذا الخلط الذى نحسبه خلطا ليس إلا وسيلة تلقائية من وسائل تعبيره ، عندما نتأملها نجدها مشحونة بطاقات صالحة للاستلham والاستغلال الفنى ، ذلك أن الفنان الشعبي لم يحاول محاكاة أساليب الجمال الفنى التقليدية ، ربما عن قصور أو تقصير أو جهل ، وربما أيضا عن إرادة ، وكل هذا سواء ، المهم أنه لا يسير فى الدروب المعروفة المعترف بها . وتلك هى الفكرة الأساسية فى الفن الحديث ، إنه قد أدرك عن يقين أن الفن التقليدى لم يعد فى الإمكان محاكاته دون الهبوط إلى التقليد العقيم .

ويقول الحكيم — مجازة لأنصار المعقول — إن الجمال القديم قد استوى على عرشه ، وما علينا إلا أن نعبد . أما الإنتاج على غراره فلفو وتكرار لن يضيف جديدا ، ولا ينفع إلا الطلاب فى تمريناتهم ، وحناق المقلدين المرتزقين من حرفة محاكاة الأقدمين ، وآلاف منهم يظهرون فى كل جيل وفى كل فن ، ويعيشون على براعتهم وإجادتهم فى النقل الأمين للجمال الخالد ...

« ولكن الابتكار يجب أن يستمر . وهو لن يسمى ابتكارا إلا إذا شق طريقا آخر غير معروف ولا مألوف ، حتى وإن كان غير مستساغ » (٢٧)

ولسنا نحسب أن الابتكار قد عز وجوده ، ونضبت موارده ، أو ضل طريقه إلى أهل الفن ، حتى لم يجد إليهم سبيلا إلا عن هذا السبيل غير المعقول ! !

لكن يبدو أن القلق والاضطراب الذى تعانيه البشرية فى هذه الأيام ، هو السر فى الهرب من الواقع المعقول إلى المجهول أو غير المعقول ، وهذا ما عبر عنه القصص الإيطالى المعاصر « البرتوموارفيا » فى تعليقه لهذا الاتجاه بقوله : الحقيقة المجردة ليست فنا . التعبير عنها هو الفن .. ولكننا نحيا فى دوامة من القلق ، من شد الأعصاب .. إننا نريد أن نحيا فيما لا يظهر من الحياة ، إن قصتى الأخيرة التى لم أسمها ولم أكملها بعد تسير فى هذا الاتجاه .

* * *

وقد انبرت أقلام بعض الكتاب للترحيب بهذا الاتجاه الأدبى الجديد ، والإشادة بتوفيق الحكيم وفن توفيق الحكيم ، وعدوا مسرحيته فتحا جديدا فى التأليف القصصى والمسرحى ،

ورأى بعض النقاد أن إبداع توفيق الحكيم فيها إنما هو امتداد طبيعي لإبداعه في المسرحيات الكثيرة التي ألفها .

وذهب بعضهم إلى أن توفيق الحكيم قد بلغ في مسرحيته « ياطالع الشجرة » ذروة مجده الفنى ، وأن « فى هذه المسرحية من العمق والخصوبة ما لا يقل على أى شىء كتبه بيكيت أو يونسكو ، أو أى خالق حائر معذب من معذبي الفكر فى العصر الحديث ، وليس هناك من فرق بينه وبينهم إلا أن حيرته هادئة ، وحيرتهم مضطربة هائجة ، وأن عذابه عذاب العقل وحده ، وعذابهم فى العقل والقلب معا »

هذا ما كتبه الدكتور لويس عوض وهو يؤكد إعجابه ، ويوالى ثناءه فى قوله « لو أنى أردت أن أسبر أعماق هذا العمل الفنى العظيم لمضيت ومضيت أستخرج من غوره أجل الكنوز »

وردة لويس عوض على النقاد الذين رأوا فى المسرحية كثيراً من الطلاس، وأن توفيق الحكيم قد أقام بها مسرحاً للامعقول فى العربية ، بقوله : « إن فى هذه المسرحية أشياء تبدو كالطلاس للقارئ غير المترن ، وليس فيها طلاس بمعنى الطلاس ، وإنما فيها عمق شديد ، وهذا العمق هو مصدر حيرة القراء ، وهو عمق ليس جديداً ولا غريباً فى توفيق الحكيم ، فهو ملازم لكل ماتناول بالفن من أساطير ، ولكنى لا أحسبني أغالى إن قلت إن توفيق الحكيم قد بلغ أعماق أعماقه فى « ياطالع الشجرة » فهذه المسرحية عندى هى أعماق ما كتب ، وهى أدق ما كتب ، وهى أكمل ما كتب ، فهى باختصار قمة فنه المسرحى حتى الآن ! . وكل ما حدث هو أن توفيق الحكيم قد فتح عقله أخيراً لمختلف الأساليب الجديدة فى التعبير المسرحى ، فأخذ عن « بيراندلو » منهجه فى اهتزاز الخط الفاصل بين الحلم والحقيقة ، وأخذ عنه وعن غيره منهجهم فى تداخل الأزمنة والأمكنة ، وأخذ عن « بيكيت » و « يونسكو » وغيرها بعض مناهج التعبير فى مسرح اللامعقول ، دون أن يتقيد بفلسفتهم أو يختار حيرتهم ، فلتوفيق الحكيم حيرته الخاصة به ، هى حيرة لا أقول إنها تبلغ فى مجازفتها أو فى نفاذها أو سخريتها أو مرارتها واضطرابها أو هياجها حيرة « كافكا » أو « بيكيت » أو « يونسكو » . فحيرة توفيق الحكيم حيرة هادئة بالعقل لا بالقلب ، وهى حيرة المجازف الخائف المتهيب من المجهول ، فهى إذن حيرة توفيق الحكيم لا حيرة غيره . وهذا يكفى دليلاً على أمانته العظيمة مع نفسه ولقنه ولبئته ولتراثه ، وهى مع ذلك كله حيرة لا تقل عمقا وخصوبة عن حيرة كل هؤلاء ، وهو وإن كان قد فتح عقله لكل هذه المؤثرات الخطيرة فهو قد اقتدى بها وتمثلها فى فنه أفضل تمثل ، فساعدته على النمو وبلوغ التام ، دون أن تغير من ذاتيته شيئاً .

ثم يقول : إن « ياطالع الشجرة » مسرحية لها موضوع ، رغم ما يقال من أنها بلا موضوع . أما موضوعها فهو ذلك الموضوع القديم الذى لم يسأم توفيق الحكيم أبدا من الحديث فيه ، وهو ذلك الصراع الحائر فى نفس الإنسان بين الفكر والمادة ، وبين الله والطبيعة ، وبين الإخصاب بالعقل والإخصاب بالجسد، بل وفيها شيء كثير من تلك الصراعات الأبدية بين عقل الإنسان وروحه^(١)

وعلى هذا النحو من الإشادة والتجديد جرت أقلام كثيرة ، ولعل الأستاذ توفيق الحكيم لم يكن فى حاجة إلى الإشادة والتجديد ، وقد وصل إلى ما يطمح إليه من المجد والشهرة فى تأليف الكتب والمسرحيات قبل أن يخرج هذه المسرحية ليقم بها مسرحا للامعقولة عند العرب ! ! .

* * *

ولكن بعض النقاد ومنهم الدكتور زكى نجيب محمود يرى أن اللامعقول قد يشيع فى القارة الأوربية لأسباب كثيرة منها أنها شبتت من المعقول .. وقد اجتاحت أوروبا — ولا تزال تجتاحها — موجة تعلو من الجوانب اللامعقولة من الإنسان . ولعلها موجة خلقتها هناك ظروف من أهمها أنهم شعبوا عقلا حتى أتخموا ، فللعلوم الطبيعية هناك أى سلطان ، والعلوم كلها عقل صرف، ولو اقتصر أمرها على الطبيعة الجامدة لما ضاقت النفوس ، لكن محاولات كثيرة تأخذ فى الانتشار تبتغى إخضاع الإنسان نفسه لتلك العلوم ، ثم إن الدكتور زكى يرى أننا لم نبلغ تلك الدرجة التى نمل بها المعقول ، لنبحث عن اللامعقول ..

وقد عقب العقاد على كلمة الدكتور زكى نجيب محمود ، أو بعبارة أخرى أفصح عن رأيه فى هذا الاتجاه الجديد نحو « اللامعقولة » متخذا من كلمة الدكتور زكى سببا لإعلان هذا الرأى ، دون أن يفصح بالمناسبة التى أثارت هذا البحث ، وهى مسرحية « ياطالع الشجرة » لتوفيق الحكيم ، ولم تكن هنالك ضرورة تدعو إلى الإفصاح عن المناسبة، لذيوعها فى البيئات الأدبية ، وقد كان هذا خيرا كثيرا، لأن العقاد ترك لقلمه العنان، ليجرى بأسلوبه الساخر اللاذع، وليفصح عن رأيه بقوة ووضوح، دون أن يعرض لشخصية المؤلف أو أثره المنقود. وكان مما كتب العقاد فى التعقيب على كلمة الدكتور زكى نجيب محمود أنه يوافق الدكتور على رأيه فى جانب واحد ، وهو جانب « اللامعقولزم » بصيغة المذهبية فى آخرها . فإن اتخاذ « اللامعقولة » مذهباً يلغى

(١) لويس عوض : الأهرام فى ١٤/١٢/١٩٦٢

العقل الإنسانى هو الشئ الجديد فى هذه « التقلية » الخالدة من عهد آدم وحواء . وليس فى « اللامعقولية » شئ جديد غير هذه الدعوى أو هذه الدعوة التى قد وجد اليوم من يجترىء على الجهر بها ، ولم تكن قط مذهباً يجترىء العاقل والمجنون على الجهر به فى الزمن القديم .

ولو كانت الدعوة إلى « اللامعقولية » تصدر فى القارة الأوربية من أناس شبعوا عقلاً لقلنا إنها وليدة التخمّة التى تضيق بها النفوس كما تضيق بها العقول، ولكن دعاء هذه المذاهب — كما يعلم الدكتور — كلهم من طائفة لم تشبع قط من العلم والعقل ، ولعلها جاوزت حد الجوع إلى حد الصيام « الدهرى » عن هذا الطعام !

وكذلك نرى أن التوسع فى العلوم الطبيعية قد يكون سبباً لاطراح العقل، والتحول إلى « اللامعقولية » لو كان الاشتغال بالعلم الطبيعى ومخترعاته ينقص بمقدار ما تزيد « اللامعقولية » حيثما تخلفه على النفوس والحواس والأفكار ، ولكن الواقع أن الاشتغال بالعلم ومخترعاته يزداد فى الحياة العامة والخاصة ازدياداً مطرداً شاملاً يفوق كل زيادة يطمح فيها أنصار السخف أو « اللامعقولية » ولا نرى ظاهرة واحدة تدل على النقصان هنا بمقدار الزيادة هناك .

واللامعقول أقدم من العلوم الطبيعية ، ومن العلوم المنطقية ، ومن جمع العقول بزمان طويل .

فما هى « الكوميديّة » بكل معنى من معانيها ؟

إنها « أغنية العربدة » التى ينطلق فيها الناس من قيود السكينة والروية إلى طلاقة المحزون والخلاعة ، وسورة الصخب والرقاعة ! .

ثم ماهو مفهوم « العربدة » نفسها بجميع اللغات ؟

إن لفظها باللغة العربية يدل على مفهومها ، وإن كلمة « ريفل » Revel بمعنى العربدة ، وكلمة « ريبيل » Rebel بمعنى الجموح والتمرد مشتقتان فى اللغات الغربية من جذر واحد ، وكتابهما حالة تنبذ القيود ، وتنطلق من الحدود .

وقبل أن يوجد العالم الطبيعى والفيلسوف الحكيم وجد المهرج والبهلوان . وماذا كان يصنع المهرج « Jester » بطرطوره وجلاجله وذنبه ووجهه المطلق بالأصباغ ؟ إنه أبرع فى

« اللامعقولية » الحية من كل صورة ممسوخة يرسمها المهرج « ييكاسو » في تزييفه المشوه لصناعة التهريج ..

بل ماذا كان المئات من المتنكرين يصنعون في حفلات المساخر والكرنفالات وهو يتقنعون بوجوه الحيوانات والطيور ، ويلبسون المرقعات والمصبغات بلا قياس ولا تناسب في التفصيل ؟ وماذا كان « البلياتشو » يصنع حين كان يحكى الرقص بالهرولة ، والرشاقة بالعثرات المتخبطة ، ويحكى الغناء بالنهيق والنباح ، ويحكى كل معقول موزون بشيء يناقضه في التعقل والاتزان ؟

وماذا كان زجالنا يعنى حين كان يقول في أدوار الزجل « المجنون » ؟ :

فتحت بطيخة لقيت العجب في قلبها أربع مداين كبار

أو كان يقول :

ياليل ياعين ما عرفش اكذب الضفدعة شايلة المركب

كل هذا كان « لامعقولية » من أبلغ « اللامعقوليات » في موضعها إذا كانت البلاغة هي مراعاة مقتضى الحال .

ومقتضى الحال هنا هو التنفيس عن العقل بحالة من الحالات العارضة تنقضى وينقضى معها التهريج والعريضة ، والسخف المقصود .

وهذا كله قديم جد قديم ، مضت عليه ألوف السنين قبل أن يأكل الإنسان لقمة على مائدة العلوم الطبيعية ، وقبل أن تنزل هذه المائدة !

وليس هذا هو « اللامعقولية » التي يلغظ بها اللاغظون اليوم . إن هذا الذى يلغظون به هو « اللامعقولزم » الذى اجتراً عليه في القارة الأوربية من جهلوا المعقول واللامعقول ، وحسبوا أن العقل دور من الأدوار قد انتهى ، وحلت محله « مدرسة » تنكر العقل والمعقول ، وتحكم عليها بالرجعية والجمود . ولم يقل بذلك أحد من اللامعقوليين الأقدمين ، لأنهم أصلاء غير مقلدين ، وغير مخدوعين .

أما الذى جد على اللامعقولية في العصر الأخير ، فأصبحت في عداد الدعوات المذهبية ، فهما أمران :

أولهما : دخول الجهلاء فى ميدان الثقافة بالملايين وعشرات الملايين ، مع سوء الفهم للفرق الواضح بين المساواة فى الحقوق، والمساواة فى الأفكار والآراء والأذواق .

وثانيهما : شيوع الدراسات النفسية ، وشيوع مصطلحاتها التى يتخطفها أولئك الجهلاء عن الوعى الباطن ، والعقد النفسية ، ومركبات النقص ، وغيرها من كلمات محفوظة لا يفهمونها ، ولكنهم يجترئون من أجلها على إعلان جهالاتهم كأنها من الحالات الباطنية التى يتساوى فيها العالم والجاهل، والخبير وغير الخبير !

وبهذا انتقلت « اللامعقولية » من موضعها الطبيعى إلى كل موضع معقول وغير معقول ، وأصبحت « الهوسة » العارضة التى يستبيحها الناس متنكرين أو ذاهلين عن الصواب ، مذهباً واجباً مفروضاً على العقول فى كل حين ، بل خلقاً جديداً يلغى الخلق الإنسانى الأول ، ويخلفه بإنسان آخر ليس فيه غير أخلاط العقل الباطن ، وعريضة السكرى والخلعاء ، وبغير ندم وبغير حياء .. وتساوى معرض الفن الجميل ومستشفى المجاذيب !

ومن المعقول أن تحمل اللامعقولية عند الكثيرين محل القبول .

فقد كان هؤلاء الكثيرون يحبون فى كل زمان أن يتحذلقوا بدعوى الذوق والفن، ولا يستطيعون .. فلماذا لا يرحبون بالفن اللامعقول ، وليس أسهل عليهم من ادعاء فهمه ، ولا من إبداء هذا الإعجاب بقول غير مفهوم ؟

ولماذا يحجم العاجز عن انتحال هذا المذهب ، وليس فى الدنيا مقياس يثبت عليه العجز ، أو يلزمه الاعتراف بوجهة النقد الذى يوجهه العارفون أو غير العارفين اليه .

وكيف يستطيع ناقد أن يرفض من معرض صورة من الصور لسبب من الأسباب ؟

فالمعقول جداً أن تروق « اللامعقولية » بهذه السهولة ، مادام بطلان النقد بهذه السهولة كذلك ؟

والمعقول جداً أن يتحدى الناقد صاحب صورة يتساوى وضعها المعدول ووضعها المقلوب ، ويستطيع الفنان الذى صورها أن يقول إنها فى وضعها المقلوب أقرب إلى الحقيقة من وضعها المعدول ، لأن الأمور تنقلب فى الوعى الباطن ، كما تنقلب فى الأحلام !

وهذا هو الجانب الوحيد المعقول فى « اللامعقولية » لأن المحروم من حق الحذقة قديماً

« مجنون » إذا هو لم يبادر إلى الفن الذى يعطيه حق الخذلقة بالذوق والتجديد والحرية الفكرية ، وبكل دعوى يدعيها بغير دليل ، وبغير خوف من التكذيب !

إن هؤلاء « اللامعقوليين » لعقلاء جدا يادكتور زكى حين يسرحون بهذه البضاعة .. اما « اللامعقوليون » حقا فهم أولئك « العقلاء » الذين يزنون أولئك الشطار بميزان العقل ، ويطمعون فى الإقناع حيث يعاب الإقناع تقتضيه العقول ^(١) .

الوحدة فى العمل الأدبى

وكان البحث فى وحدة العمل الأدبى من جملة الموضوعات التى أثارها النقد المعاصر ، وذهب بعض المعاصرين إلى أن مقياس الوحدة لم يعرفه نقاد العرب فى تقدم قبل عصر النهضة ، ووصفوا الأدب العربى فى عصوره السابقة بفقدان هذا الأساس الذى عرفته الآداب الأجنبية ، وحرص أدباؤها على توافره فيما يكتبون من قصص ، وما ينظمون من شعر ، ووصفوا القصيدة العربية بالتفكك إذ تعددت فيها المعانى ، وكثر الانتقال من غرض إلى غرض ؛ وإن علل لهذا التعدد بعض علماء الأدب الذين حاولوا أن يصلوا كل غرض بسابقه ولاحقه ، ويذكروا العوامل النفسية التى حدث بالشعراء إلى ذلك التعدد والانتقال ، كما نقل ابن قتيبة عن بعض أهل الأدب أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدُّمن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الربيع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الطاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ماعليه نازلة المدر ، لانتقالهم من ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلاً ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليليل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم ، حلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهرة وسرى الليل ، وحر الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير بدأ فى المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزه للسماح ، وفضله على الأشباه وصغر فى قدره الجزيل ^(٢) .

(١) العقاد : اليكوميات ٢٨/٢

(١) الشعر والشعراء ٢١/١ (دار إحياء الكتب العربية — القاهرة ١٣٦٤ هـ) .

وهذا تعليل لبعض القصائد العربية التي كانت غاية أصحابها التكسب بها ، ومن الخطأ الذهاب إلى أن الشعر العربي كله أو جله كان على هذا النحو شعر مديح واستجداء ، بل إن هذا كان مقصورا على بعض ذوى الحاجة من الشعراء ، أما غيرهم فقد حلقوا في سماء هذا الفن ، وعالجوا فيه أنبل الأغراض ، وعبروا أصدق تعبير عن تجاربهم وأحاسيسهم وعواطفهم . على أننا إذا رجعنا إلى الشعر العربي ، وهو أظهر فنون الأدب عند السابقين ، لم نجد هذا الشعر كله على نحو ما يذهب إليه أولئك النقاد من التفكك وفقد الوحدة ، فإن فيه شواهد كثيرة لا يدركها الحصر على توافر الوحدة في القصيدة العربية .

وهذا الاختلاف مرجعه على كل حال اختلاف البيئات ، وتباين القوى والإدراك . وتأثير الطبيعة والحياة المتنقلة لا يخفى في التأثير في ألوان الفن والتفكير . وكذلك للحضارة وتقدم أسباب المعرفة أثر واضح في حصر الأذهان وتركيز الاهتمام في موضوع واحد يتعمق فيه الباحث والمفكر والفنان . ولا نستطيع أن ندعى أن الأمة العربية التي أنتجت هذا الأدب الغزير قد عاشت هذه الحياة المتحضرة في سائر أطوار وجودها ، ولكن الذي لا شبهة فيه أن أديها استطاع حياتها ، وأن يرسم صورة واضحة لعواطفها وتفكيرها وأمانيتها ، وأن يعبر ص هذا الجنس في تقلبه في الحياة ، وتنقله من درجة إلى درجة ، ومن موطن إلى موطن . وكذلك كانت النظرة إلى هذا الأدب متسمة بهذا الطابع ، أى أن نقاد الأدب العربي نظروا إليه في ضوء خصائص الجنس ، وطبيعة البيئة والحياة .

ولعل أقدم كلام في موضوع الوحدة ما كتبه أرسطو في « فن الشعر » وكان فيما كتب يدرس أو ينقد الأدب اليوناني ، وأظهر ألوانه التي كان لها شأن في الحياة الفنية للأمة اليونانية ، وقد مجد أرسطو هوميروس من هذه الناحية ، ناحية الحرص على وحدة الفعل في الإلياذة والأوديسا ، وهوميروس هو المقدم ، وله في كل شيء المقام الأعلى في نظر أرسطو ، وقد أصاب شاكلة الصواب في هذه المسألة بفضل معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته ، إذ أنه حينما ألف « أوديسا » لم يرو جميع حوادث حياة أودوسوس - أنه جرح في فارناسوس ، وتظاهر بالجنون حينما احتشد الإغريق - لأن هذين الحادثين لا يرتبطان بحيث إذا وقع الواحد وقع الآخر بالضرورة أو احتمالا . وإنما ألف أوديسا بأن جعل مدار الفعل فيها حول شيء واحد بالمعنى الذي تقصده ، كذلك فعل في الإلياذة .

أى أن أرسطو لا يستجيد الشعر بكثرة ما يروى من الأحداث ، وإنما بما يكون بين هذه

الأحداث من وحدة وترابط ، بحيث تكون الحادثة نتيجة حتمية أو احتمالية لسابقتها . ووحدة الخرافة لاتنشأ — كما يزعم البعض — عن كون موضوعها شخصا واحدا ، لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على مالا حد له من الأحداث التي لاتكون وحدة ، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لا تكون فعلا واحدا .. وكما في سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع ، كذلك في الخرافة ، لأنها محاكاة فعل ، يجب أن يكون الفعل واحدا وتاما ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا تقل أو بتر جزء انقطع عقد الكل وتزعزع ، لأن مايمكن أن يضاف أو ألا يضاف دون نتيجة ملهوسة لا يكون جزءا من الكل^(١) .

وكذلك قال إن المحاكاة ، سواء أكانت قصصا أم شعرا ، يجب أن تؤلف بحيث تدور حول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحدا تاما كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به . وفرق أرسطو بين التأليفات والقصص التاريخية التي لايراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أعنى جميع الأحداث التي وقعت طوال الزمان لرجل واحد أو عدة رجال ، وهى حوادث لايرتبط بعضها ببعض إلا عرضا ، فكما أن معركة سلامين البحرية والمعركة التي خاضها القرطاجنيون فى صقلية قد وقعتا فى نفس الوقت ، دون أن تهدفا إلى نفس الغرض ، كذلك فى تعاقب الأزمان غالبا ما يأتى حادث عقب حادث آخر دون أن تكون بينهما رابطة . بيد أن معظم الشعراء يرتكبون هذه الغلطة . ولهذا السبب أيضا يمكن أن نعد هوميروس سيد الشعراء غير مدافع ، فإنه لم يشأ حتى أن يعالج فى شعره حرب طروادة كلها ، مع أن لها بداية ، وإلا كانت الحكاية مسرفة فى الطول عسيرة على الإدراك بنظرة واحدة . بل حتى لو أمكن توخى القصد فى المقدار لجاءت متشابهة معقدة نظرا لاختلاف الأحداث ، ولهذا لم يتناول غير جزء محدد من تلك الحرب ، ثم عالج كثيرا من الوقائع الأخرى على أنها دخائل أو أحداث عارضة . أما باقى الشعراء فيؤلفون قصائدهم عن بطل واحد ، أو عصر واحد ، أو عن فعل واحد ، ولكنه مركب من عدة أجزاء « أى أنهم لايتغنون بمحدث واحد معلوم ، بل يدورون حول جملة موضوعات ، وإن كونت فى مجموعها فعلا يبدو واحدا ، وهم كذلك إنما يتعلقون بالحوادث الفرعية ، ويفصلونها عن الفصل الرئيسى^(٢) ..

وهذا النقد كما ترى يعالج الوحدة فى شعر الملاحم الذى نبغ فيه شعراء اليونان ، وعلمهم هوميروس الذى يمجده أرسطو ، ويذهب إلى أن أجود مثل الشعر تتمثل فى شعره . وقد رأينا

(١) فن الشعر لأرسططاليس : ٢٦ .

(٢) المصدر السابق ٦٥ وما بين القوسين من هامش الترجمة .

أن أرسطو يصرح بأن معظم الشعراء الذين عرفهم لا يتحرون تلك الوحدة ، أو أنها مفقودة في أعمالهم الأدبية ، بسبب تعدد الأشخاص ، أو تعدد الأحداث ، أو تعدد الأزمان ، أما هوميروس فقد كان يعتمد الوحدة والعمق في تحليل الشخصية والفعل ، وهذا ما لم يجده في شعر غيره من الشعراء الذين عرفهم .

* * *

أما نقاد العرب أو أكثرهم فكانت الوحدة عند أكثرهم تتمثل في البيت الواحد ، كانوا يرون أن كل بيت من أبيات القصيدة يجب أن يكون مستقلاً بمعناه ، كما هو مستقل في تفعيلاته وموسيقاه ، وموسيقى الشعر الكلية إنما تتمثل في تكرار الموسيقى الجزئية الممثلة في كل بيت من الأبيات .

ومعنى ذلك أنهم ينشدون المتعة الفنية في كل بيت على حدة ، ويرون تبعاً لذلك أنه لا تتوافر تلك المتعة إلا بتوافر الاستقلال في مبنى البيت ومعناه وقد تتوالى الأبيات وتتتابع في علاج غرض واحد ، ولكنك على الرغم من ذلك واجد في كل بيت ماتنشد من إمكان استقلاله هذا الاستقلال .

ومن اليسير عليك في أغلب ذلك أن تنقل البيت من موضعه حيث وضعه الشاعر إلى موضع آخر من غير أن تحس شيئاً من الاضطراب في تتابع الأبيات ، أو من غير أن تحس أنك أفسدت على الشاعر نظمه وتأليفه أو أفسدت معانيه أو صورته .

وكان لفكرة « المثل السائر » أثرها في هذا المقياس الذي تعلق به نقاد العرب ، وأساس ذلك المثل السائر العبارة البالغة حدّها من الإيجاز ، حتى يكون من المستطاع أن يجري البيت ، وهو أقل وحدات العمل الشعري ، على الألسنة ويكون صالحاً للاستشهاد فيما يعرض من الأحوال المماثلة ، ولا يكون كذلك إلا إذا كان موجز العبارة ليسهل حفظه ، ويعلق معناه بالعقل والقلب ، ويسهل استحضاره ، وكان هذا هو السر في وصفهم فلاناً من الشعراء بأنه أشعر الشعراء ببيته كذا ، وأن أغزل بيت قول فلان ، وأمدح بيت ، وأهجى بيت

وكان هذا أيضاً — فيما نرى — هو السبب في عدم احتياج البيت إلى مابعده ليتم معناه عيباً من عيوب الشعر التي يجب على الشاعر المجيد أن يتجنبها ، وقد عد قدامة بن جعفر هذا العيب من عيوب ائتلاف المعنى والوزن ، وسماه « المبتور » الذي هو عنده أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ؛ ويطه في البيت الثاني ، مثال ذلك قول عروة ابن الورد :

فلو كاليوم كان على أمرى ومن لك بالتدبير فى الأمور

فهذا البيت ليس قائماً بنفسه فى المعنى ، ولكنه أتى فى البيت الثانى بتمامه ، فقال :

إذا ملكتُ عصمةً أم وهبِ على ما كان من حَسَك الصدورِ

وقال امرؤ القيس :

أبعد الحارث الملك بن عمرو وبعد الخير حَجْرٍ ذى القبابِ

فالمعنى ناقص عن تمامه ، فأتته فى البيت الثانى ؛ وقال :

أرجى من صروف الدهر لينا ولم تغفل عن الصم الصلاب^(١)

وعند أبى هلال العسكري أن هذا العيب يسمى « التضمين » وهو أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثانى والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير ، كقول الشاعر :

كأن القلبَ ليلةً قبلُ يغدى بلى العمارية أو يراح
قطاةً عزها شركَ فباتت تجاذبه وقد غلق الجناحُ

فلم يتم المعنى فى البيت الأول حتى أتته فى البيت الثانى ، وهذا قبيح^(٢)

* * *

على أننا نجانب الصواب ونتعدى الحقيقة إذا ذهبنا إلى أن وحدة البيت فى الشعر كانت هى المقياس الثابت لدى نقاد الأدب العربى كلهم ، فإن فىهم كثيراً من النقاد الذين رأوا ضرورة التلاؤم والتلاحم بين أجزاء العمل الأدبى حتى يكون كالجسد الواحد ، يؤدى كل عضو فيه وظيفته ، ولا يقوم إلا بغيره من أجزاء الجسم تآلف وتناسق ، وسنرى كلاماً صريحاً واضحاً يدل على تعرف أولئك النقاد وتنبههم إلى مقياس الوحدة الكاملة فى الأعمال الأدبية بصفة عامة ، وفى فن الشعر بخاصة .

(١) انظر (نقد الشعر) لقدماء ١٤٠ (طبعة ليدن) .

(٢) انظر (كتاب الصناعتين) لأبى هلال العسكري ٣٦ .

من ذلك قول ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) : « تتبين التكلف في الشعر بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، ومضمونا إلى غير لفظه ، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ! قال : وبم ذلك ؟ فقال : لأنني أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه ! وقال عبد الله بن سالم لرؤية : مت يابا الجحاف إذا شئت ! فقال رؤية : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت اليوم ابنك عقبه ينشد شعرا له أعجبنى ! قال رؤية : نعم ، ولكن ليس لشعره قران ، يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه »^(١)

إذن فمقياس الوحدة قد فطن إليه تقاد العرب ، وفطن إليه قبلهم شعراء العرب الذين كانوا يرون من علامة جودة الشعر أن تتتابع أبياته ، وأن يكون كل بيت شديد الارتباط بما قبله وبما بعده كأنه أخوه ، وكانوا يرون من علامات التكلف أن يستكره الشاعر الأبيات ، فيضع البيت حيثما اتفق من غير رعاية لتساوق الأبيات ، وارتباط بعضها ببعض .

وأصرح من ذلك تشبيه القصيدة في مجموعها بجسد الإنسان في كلام الخاتمي (ت ٣٨٨ هـ) : « مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فتم انفصل واحد عن الآخر ، وبأينه في صحة التركيب ، غادر الجسم ذاعاهة تتخون محاسنه وتعفى معاله . وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان ، حتى يقع الاتصال ، ويؤمن الانفصال ، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمدحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة ، لا ينفصل منها جزء عن جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون ؛ لتوقد خواطرهم ؛ ولطف أفكارهم ، واعتادهم البديع وأفانينه في أشعارهم ، وكأنه مذهب سهلوا حزنه ، ونهجوا دارسه »^(٢) .

وفي هذا الكلام إشارة إلى أن الوحدة الفنية موجودة بطبيعتها في الرسائل والخطب الموجزة ، بعكس الخطب الطويلة التي يكثر فيها الاستطراد وتعدد الأغراض . أما الشعر ، فإن الحرص على تحقيق الوحدة فيه يتفاوت فيه الشعراء على حسب مراتبهم من الإجابة والإبداع .

(١) التمر والشعراء لابن قتيبة ٣٧١

(٢) زهر الاداب ١٦ / ٣ .

والكلام المفصل في هذا الموضوع ما كتبه ابن طباطبا العلوى في تأليف الشعر ، وذلك في قوله « ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها لتنظيم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوقه القول إليه ، كما أنه يحتز من ذلك فى كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع ، هل يشاكل ما قبله ... وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا تقض تأليفها ، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها ، لم يحسن نظمها ! بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان ، وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا لاتناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها ، ولا تكلف فى نسجها ، تقتضى كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها ، فإذا كان الشعر على هذا المثل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهى إليها رواية »^(١) .

وإذا كان احتياج البيت إلى ما بعده ليتم معناه معدودا من عيوب الشعر عند جماعة من النقاد ، فليس هو بالمعيب عند جماعة ، بل يرون ذلك شيئا طبيعيا ويرون فيه دليلا على التماسك بين أبيات القصيدة كالتماسك بين الجمل والفقرات فى العبارة المنشورة ، ومن هؤلاء ضياء الدين بن الأثير الذى يقول إن المعيب عند قوم « تضمين الإسناد » وذلك يقع فى بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنشور ، على أن يكون الأول منها مسندا إلى الثانى ، فلا يقوم الأول ولا يتم معناه إلا بالثانى ، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر ، وهو عندى غير معيب ، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثانى فليس ذلك يوجب عيبا ، إذ لافرق بين البيتين من الشعر فى تعلق أحدهما بالآخر ، وبين الفقرتين من الكلام المنشور فى تعلق إحداها بالأخرى ، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى ، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى ، فالفرق بينهما يقع فى الوزن لا غير .

(١) عيار الشعر ١٢٤ - ١٢٧ (طبعة المكتبة التجارية - القاهرة ١٩٥٦ م)

والفقر المسجوعة التي يرتبط بعضها ببعض قد وردت في القرآن الكريم في مواضع منه ، فمن ذلك قوله عز وجل في سورة الصافات « فأقبل بعضهم على بعض يتساءلون ، قال قائل منهم إني كان لي قرين ، يقول أإنك لمن المصدقين ، إذا متنا وكنا ترابا وعظاما إنا لمدينون » فهذه الفقر الثلاث الأخيرة مرتبط بعضها ببعض ، فلا تفهم كل واحدة منهن إلا بالتى تليها ، وهذا كالأبيات الشعرية في ارتباط بعضها ببعض ، ولو كان عيبا لما ورد في كتاب الله عز وجل وكذلك ورد قوله تعالى في سورة الصافات أيضا « فإنكم وماتعبدون ، ماأنتم عليه بفاتنين ، إلا من هو صال الجحيم » ، فالآيتان لاتفهم إحداها إلا بالأخرى . وهكذا ورد في قوله عز وجل في سورة الشعراء « أفرأيت إن متعنهم سنين ، ثم جاءهم ماكانوا يوعدون ، ما أغنى عنهم ماكانوا يتمتعون » فهذه ثلاث آيات لاتفهم الأولى ولا الثانية إلا بالثالثة ، ألا ترى أن الأولى والثانية في معرض استفهام يفتقر إلى جواب ، والجواب هو في الثالثة ؟

أما في الشعر فقد استعملته العرب كثيرا ، وورد في شعر فحول شعرائهم، فمن ذلك قول الشاعر :

ومن البلوى التي ليد س لها في الناس كُنة
أن من يعرف شيئا يدعى أكثر منة

ألا ترى أن البيت الأول لم يقم بنفسه ، ولاتم معناه إلا بالبيت الثاني ؟
ومنه أيضا قول امرئ القيس :

فقلت له لما تغطي بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل يصبح وما الإصباح منك بأمثل

وكذلك ورد قول الفرزدق :

وما أحد من الأقوام عدوا عروف الأكرمين إلى التراب
بمحتفظين إن فضلتوننا عليهم في القديم ولاغضاب

وكذلك قول الشاعر :

لعمري لرهط المرء خير تقية عليه وإن عالوا به كل مركب
من الجانب الأقصى وإن كان ذا غنى جزيل ، ولم يخبرك مثل مجرب

فقد قاس ابن الأثير الشعر في حاجة البيت منه إلى البيت الذي يليه بأرفع مثل البلاغة ، وهو القرآن الكريم ، الذي ترتبط فواصله وآياته ، كما استشهد على رأيه بكلام الشعراء الذين أجمع العارفون بالشعر ورجاله على أنهم فحوله وأعلامه .

* * *

ذلك رأى علماء العرب وتقادهم في القديم . فإذا جئنا إلى العصر الحديث ألفينا عودة إلى هذا المقياس ، ومحاولة لتطبيقه أو نشدانه في أدب المعاصرين . وقد وجدنا أمثلة كثيرة للعناية بمقياس الوحدة بين مقاييس النقد الحديثة ، وكان ذلك من الذين اطلعوا على مثل ما عرضنا من الآراء عند العرب وعند غيرهم قديما وحديثا ، وقد ظلت مقاييس النقد عند أرسطو متسلطة على الأحكام الأدبية حتى هذا العصر .

وكان في طليعة النقاد العرب المعاصرين عباس محمود العقاد الذي تقد شوقيا في جملة ما تقدمه به بفقد الترابط والوحدة في أكثر شعره ، حتى لقد يكون من السهل أن تنتزع أكثر أبيات قصائده من مواضعها ، وتضعها حيثما اتفق ، من غير أن تخسر شيئا ، أو يغيب عنك غرض أراد الشاعر .

وقد ذكر العقاد أن العيوب المعنوية التي يكثر وقوع شوقي وأضرابه فيها عديدة مختلفة الشيات والمداخل ، ولكن أشهرها وأقربها إلى الظهور ، وأجمعها لأغلاطهم عيوب أربعة هي بالإيجاز : التفكك ، والإحالة ، والتقليد ، والولوع بالأعراض دون الجواهر . وهذه العيوب هي التي صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيقي الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية في أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود من الزنجى عن المدينة ، ومن صور الأبسطة والسجاجيد - كما يقول ماركس - عن نفائس الصور الفنية .

ثم تكلم العقاد عن العيب الأول « التفكك » وهو عنده أن تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة ، لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية . وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة ، إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكثر من أن تحصى ، فإذا اعتبرنا التشابه في الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع ، وهو ما لا يجوز .

ولتوفيه البيان قال العقاد : إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك

بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة ، أو هى كالبيت المقسم ، لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها ، ولا قوام لفن بغير ذلك ، حتى فنون الهمج المتأبدين ، فإنك تراهم يلاعون بين ألوان الخرز وأقداره فى تنسيق عقودهم وحليهم ، ولا ينظمونه جزافا إلا حيث تنزل بهم عمارة الوحشية إلى حضيضها الأدنى ، وليس دون ذلك غاية فى الجهالة ودمامة انظرية .

ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر فلم تجدها ، فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوى على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو ، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة : وكلما استفل الشيء فى مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه ...

أنك كلما شارفت فترة من فترات الاضمحلال فى الأدب ألفيت تشابها فى الأسلوب والموضوع والمثرب ؛ وتماثلا فى روح الشعر وصياغته ، فلا تستطيع مها جهدت أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها ، لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات ، ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه ، لاعتوا متصلا بسائر أعضائها . فيقولون : أفخر بيت ، وأغزل بيت ، وأشجع بيت ، وهذا بيت الصيد ، وواسطة العقد . كأن الأبيات فى القصيدة حبات عقد تشتري كل منها بقيمتها ، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها . وهذا أدل دليل على فقدان الخاطر للمؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة . فكأنما القريحة التى تنظم هذا النظم وبصات من النور متقطعة ، لأكوكب صاعد متصل الأشعة يريك كل جانب ، وينير لك كل شعبة وزاوية ، أو كأنما هى ميدان قتال ، فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ، ولكن ليس فيه بنية واحدة حية . ولقد كان خيرا من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسرى فيها حياة .

وإذا كان ذلك كذلك فلا عجب أن ترى القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله ، أو وسطه فى قفته ، لا كالبناء المقسم الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه .

ثم يطلق العقاد على قصيدة شوقي فى رثاء مصطفى كامل التى مطلعها :

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما فى ماتم والبدانى

لقب « كومة الرمل » ، ويسأل من يشاء أن يضعها على أى وضع ، فهل يراها تعود إلا كومة رمل كما كانت ؟ وهل فيها من البناء إلا أحقاف خلت من هندسة تختل ، ومن مزايا تنتسخ ، ومن بناء ينقض ، ومن روح سارية ينقطع اطرادها ، أو يختلف مجراها .

ثم أتى العقاد بعد ذلك على القصيدة كما رتبها شوقي ، ثم أعادها على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الأول ، ليقراها القارئ المرتاب ، ويلبس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لروح لها ، ولاسياق ، ولا شعور ينتظمها ، ويؤلف بينها^(١) .

وفي دراسة العقاد لابن الرومي جعل الوحدة في شعره من أهم مميزات شخصيته الفنية ، « فالعلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه المعنى ، واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها سمط واحد ، قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق تواليا يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير . فخالف ابن الرومي هذه السنة ، وجعل القصيدة كلا واحدا ، لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نجاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين ، وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهى حتى ينتهى مؤداها ، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة »^(٢) .

أما الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوى فإنه لا يرى أن يوجه أى لوم إلى من أطال قصيدته ، وجعلها في مطالب مختلفة تربط بعضها ببعض مناسبات بينها ، وإن كانت ضعيفة ، فيمتع القارئ أو السامع بألوان مختلفة من الأدب في القصيدة الواحدة ، على أن يكون بين مطلب ومطلب فاصل^(٣) .. ويؤكد الزهاوى هذا الرأي في قوله : وللشاعر أن يجمع في بعض قصيدة أكثر من مطلب بشرط أن يكون بين مطالبها صلة تربط حلقاتها المتعددة ، وأحسب أن هذا أقرب إلى طبيعة التفكير أو الأحساس ، فإنها لا يأتیان إلا في صورة أمواج هي فورات النفس أو ثوراتها ، تستقل كل منها عن الأخرى ، وتكون القصيدة حينئذ أشبه بياقة من مختلف الأزهار مع تناسق في ألوانها .

(١) انظر الديوان ٤٥/٢ — ٤٧ — القاهرة ١٩٢١ م .

(٢) ابن الرومي : حياته من شعره — الطبعة الثانية ١٩٢٨ .

(٣) الزهاوى وديوانه المفقود : ص ١٩٠ .

ويكرر الزهاوى هذه الفكرة مرة أخرى ، فيقول إن الشعر فى القصيدة اندفاعات فى الفكر ، كالأمواج يعقب بعضها بعضا ، فاستحب ألا يغير الشاعر منها إلا ماكانت فيه الصلة ضعيفة ، فذلك أقرب إلى الطبيعة .. ومن الناقدین من لايعجبه الشعر إلا إذا كان فيه تقليد لشعراء الغرب أو لشعراء العرب السابقين. وليس الشعر كالعلم لتستوى فى الأخذ به الأقوام على تفاوت مشاربهم ونزعاتهم ، بل هو الشعور ، تختلف كالموسيقى فيه الأمم ، إلا إذا كان عاما تتحسس به الإنسانية كلها فى الشرق والغرب ، وذلك نادر :

قلدت أهل الغرب فى الشعر ناسُ وإذا الشعر أنفـه مجـدوعُ
ما دروا أن الشعر فى كل أرض هو من نفس أهلها منزوع^(١)

وهذا الرأى فى الشعر العربى تؤيده الظواهر الجديدة فى شعر بعض شعراء الغرب المحدثين التى يرى فيها عدم اهتمامهم بالوحدة الشعرية ، فهم يرون أن الوحدة لا ضرورة لها ، وأنها نوع من العبودية للتقاليد الكلاسيكية ، وأن الفن كالحياة ، لانهظام ولا انسجام فيه ، وما دامت الحياة الحقيقية مزيجا مضطربا من الأشياء ، فالفن بالمثل يكون مزيجا مضطربا من الأشياء^(٢)

ويهاجم محمود العالم وعبد العظيم أنيس علمين من أعلام النقد المعاصرين هما الدكتور طه حسين والعقاد ، فيجعلانها من المدرسة القديمة ، ويقولان « كما كان تقاد العرب القدامى يعدون بيتا من الشعر أبلغ ماقالته العرب ، وبيتا آخر أهجى ما قالته العرب ، وبيتا ثالثا أمدح ماقالته العرب ، وإلى غير ذلك من أفعال التفضيل لا يزال تقادنا وأدباؤنا من المدرسة القديمة يحتفلون كذلك بهذا المعنى الواحد ، أو البيت المفرد لما فيه من أسلوب رائع ، ومعنى شائق ، فالعقاد مثلا يترنم بهذا البيت :

وتلفتت عيني فـذخفيتُ عني الطلـولُ تَلَفَّتَ القلبُ

فلا نلبث أن نقرر أنه يساوى عنده ألف قصيدة ، لماذا ؟ لأن العقاد ، مثله فى ذلك مثل بقية القدامى لا يبصر بالظاهرة الأدبية فى الوحدة العضوية المتكاملة للعمل الأدبى ، وإنما فى البيت ، فى المعنى ، فى النادرة اللطيفة ، فى العبارة المتفردة^(٣)

(١) المصدر السابق : ١٩٦ ، ١٩٧ .

(٢) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٩٠ تقلا عن « السنة الكلاسيكية فى الشعر »

The Classical Tradition in Poetry- By Gilbert Murry- P. 156

(٣) فى الثقافة المصرية ٤٣ .

ويرد عليها العقاد بأن ما نادى به هذان الكاتبان من الوحدة العضوية للعمل الأدبي ليس شيئاً جديداً ، بل هو قد ذكره منذ أربعين سنة^(١) ...

ويعود الكاتبان إلى مهاجمة العقاد ، ويقولان إن المناداة بالوحدة الفنية للعمل الأدبي ليست أمراً من ابتكار العقاد ، بل هي قديمة قدم أرسطو نفسه ، أما الحقيقة التي لا تحتاج إلى مجهود كبير في برهانها ، فهي أن العقاد لم يفهم هذا الكلام الذي قرأه لأرسطو ومن جاءوا بعده ، ولم يحققه لا في موقفه النقدي ولا في شعره ، أو لعله أقرب إلى الدقة أن تقول إن الوحدة الفنية التي كانت في ذهن العقاد حين قال الكلام هي وحدة الموضوع ، وحدة الخاطر ، وحدة المعنى ، وحدة العنوان ، لا أكثر ولا أقل .

ويريان أن هذا هو جو نقده لقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل ، يقول في الديوان : « أما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليست بالوحدة المعنوية الصحيحة » فالوحدة الفنية عنده هي « الوحدة المعنوية » لا « الوحدة العضوية الحية » .. إلا أن الذي يدعو إلى الأسف حقاً ، أن يسقط العقاد هذه السقطة الفكرية ، فيتصور أن القول بوحدة الموضوع هو نفسه القول بالبنية الحية ، أو الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، ثم يدعى أنه من القائلين بها منذ أربعين سنة ، وعندما يعرض العقاد لصناعة ابن الرومي في الفصل السادس من كتابه عن ابن الرومي يشير إلى أن ابن الرومي « جعل القصيدة كلاماً واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نجاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهي مؤداها ، وتفرغ جوانبها وأطرافها » . ومن هذا النص كذلك لا يخرج فهم العقاد للأمر عن مجرد وحدة الموضوع ، وحدة العنوان . أما الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، أما اعتبار القصيدة بنية حية فكلام رده^(٢)

ويجعل عبد العزيز الدسوقي من خصائص مدرسة أبولو التجديد في البناء الداخلي ، ويقصد بهذا التجديد تنسيق الأفكار والصور الشعرية والأخيلة والعواطف ومراعاة النسب بينها وبين الشكل الخارجي أو البناء الفني ، بحيث يخرج العمل الفني متكامل الأجزاء متناسق الشكل والموضوع والوحدة الفنية. ثم يقول إن الوحدة العضوية في القصيدة ليست من اختراع شعراء

(١) « إلى أدعاء النقد — اقرءوا ما تنقدونه » — يوميات العقاد ١٢/٢

(٢) (جريدة المصرى ١٩٤٥/٣/٧ . وانظر المذاهب الأدبية ١٢٧ .

أبولو ، ولكنها فكرة مسبقة حاولها كثير من المجددين ، ونادى بها خليل مطران وجماعة الديوان ، ولكنها لم تتحقق في الإنتاج الشعري بصورة واسعة عميقة إلا في شعر جماعة أبولو ، ففى إنتاجهم أو فى معظمه رأينا هذه الوحدة تتحقق حتى فى المقطوعات الصغيرة^(١)

ولعل خير كلام عن الوحدة التى ينبغى أن تتوافر فى الفن الشعري ، كما ينبغى أن نفهم . وكما ينبغى أن نقيس بها الشعر العربى وغيره من ألوان الشعر الغنائى كلام مصطفى السحرى الذى قال عن الوحدة إنها الرباط الذى يضم التجربة والصور والانفعالات والموسيقى والألفاظ . فى وشاح خفى أثيرى ، وبهذه الوحدة يتكامل القصيد وتدب فيه الحياة . وتلمح هذه الوحدة ابتداء من دوران أبيات القصيد دورانا منطقيا شعريا ، وتنتقل هذه الأبيات تنقلا فكريا . ويتأق هذا الدوران المنطقى من توافر التجربة الشعرية ، وعرضها عرضا جيلا، وصياغتها صياغة محكمة — صياغة لاهى بالطويلة المجررة ، ولا بالقصيرة الكاشفة . فإذا اختلطت التجربة ، أو رف عليها اللبس اضطربت الوحدة وتخلع بنيانها .

وتقوم الوحدة كذلك على اتجاه الصور الخيالية بالقصيد اتجاها موحدا فإذا تضاربت الصور ، وتضارب اتجاهها تذبذبت الوحدة ... وبما يزيد الوحدة حركة وتماسكا حدة الانفعال الشعري وجمال الموسيقى .. ولا يقف هيكل الوحدة الأثيرى عند التسلسل المنطقى ، ولا الصور الحية ، ولا الموسيقى المتوائمة مع معانى القصيد ، بل إن للألفاظ وتموجاتها وتوافقها وحرية نظامها دخلا كبيرا فى تكوين هذا الهيكل . وليس شك فى أن وضع الكلمات فى مكانها الواجب ، وتقاء الألفاظ ودقة اختيارها لما يؤصل الوحدة ، ويضفى عليها رونقا ، وقد تتقوى الوحدة وتزداد حيوية بالألفاظ الطريفة الحية التى لم تبلىها كثرة الاستعمال ..

وأكبر الظن أن للشخصية أثرها فى بناء الوحدة ، فالشاعر المفكر المركز تجرى وحدته منطقية جادة فى أغلب الأحوال ، بعكس الشاعر المجلبل الذهن ، فإن وحدته تنخلع وتذبذب ، وأما الشاعر العاطفى الرقيق فتسير وحدته فى لطافة ولدونة .

ويمكن القول بعامة أن تجربة القصيد إذا تواءمت مع الصياغة أثرتا لنا وحدة موفقة ، أى أن العبرة فى نقل التجربة الشعرية ، فإذا غمضت التجربة الشعرية، أو قنعت بقناع كثيف

(١) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ٥٥٩ .

تداعت الوحدة ، وهذا ما نجده كثيرا في الشعر الغامض ، والشعر المطلق ، وشعر الرمز في كثير من الأحوال^(١) .



ويجربنا الحديث عن وضوح المعاني وغموضها إلى الحديث عن اتجاه من اتجاهات الأدباء في التعبير عن المعاني التي يريدون العبارة عنها . وقد ظهر هذا الاتجاه في أعمال عدد قليل من الأدباء المعاصرين ، وشغل ببحثه وتقده جماعة من المعاصرين ، ألا وهو ما يعرف بالرمزية أو المذهب الرمزي في الأدب . وقد أيد هذا المذهب عدد من الأدباء محبذين ما يكتف الأدب الرمزي من الخفاء والغموض .

إن غاية ما يسعى الأديب إلى تحقيقه التأثير والإقناع بالفكرة أو بصدق الإحساس ، حتى تكون مشاركة الناس له بعد اقتناعهم وتأثرهم مظهرا من مظاهر تقديره ، وعلامة من علامات الإعجاب به وبفنه الأدبي . وهذا يستلزم الإبانة والوضوح ، وبغير هذا الوضوح لا يستطيع جمهور القراء والمستمعين إدراك المعاني التي يبسطها ، ومن ثم يفقد الأدب عنصرا هاما هو عنصر التأثير في قلوبهم أو في عقولهم ، وهو السبب فيما يلجأ إليه الأدباء من صور التشبيه وصور الاستعارة والتكرار ، ليزيدوا معانيهم كسفا ووضوحا ، ويقوون هذا الكشف بما يلجئون إليه من ضروب المبالغات التي تساعدهم تلك الصور على تحقيقها .

وهناك كثير من المعاني يفر الأدباء من التصريح بها لما قد يكون فيها مما تأباه الأسماع ، وتجه أذواق ذوى الفطر السلية التي ينبغي أن تخاطب بما تقبل ، وبما يحسن موقعه من الكلام ، والمحدثون أو صفوتهم يعرفون ما يحسن وما يختار ، ويتجنبون في كلامهم كل ما يظنون أنه يؤذى الأسماع ، أو تنفر منه الطباع ، أو يعود منه شيء من الأذى على المتكلم أو السامع .

وفي سبيل ذلك يلجئون إلى ضروب من الاحتيال في التعبير عن تلك المعاني التي يستنكر التصريح بها والكشف عنها ، إذا لم يجدوا مناصا من ذكر هذه المعاني التي يتعلق بها بعض الغرض من كلامهم ، فيضطرون إلى ستر لتلك المعاني وإخفائها بستر صريح اللفظ الذي يدل عليها وإخفائه ، حتى لا يقعوا في العيب بذكره وإظهاره ، ثم يعبرون عن تلك المعاني بألفاظ

(١) انظر صفحة ٨٢ وما بعدها من كتاب (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) .

آخر يعبر بها عن معانٍ آخر ، ولكن لتلك المعاني الجديدة صلة ولزوما بالمعاني الأصلية ، وبإدراكها يمكن التوصل إلى المعاني الحقيقية التي هي غاية الكلام .

وقد يقال إن في اللجوء إلى هذا السبيل خفاء وغموضا ، وإن هذا الغموض ينافي ما ننشده في العمل الأدبي من الوضوح الذي ينشأ عنه الإدراك ، ثم يؤدي إلى التأثير الذي هو غاية الأعمال الأدبية وهدفها .

والجواب على ذلك أن الوضوح المنشود في الأدب ليس هو ذلك الوضوح الذي يمكن أن يؤدي بالكلام إلى الوصف بالابتذال، بأن يجعل الكلام في متناول جميع الناس من حيث القدرة على تأليفه ، ومن حيث القدرة على إدراك ما فيه ، لأن ذلك يجعل الكلام أبعد شيء عن الصفة الأدبية ، وعن الفنية التي تميزه من غيره من صنوف التعبير .

ومحاولة الإخفاء فيما نحن فيه إنما هي مظهر من مظاهر تلك الفنية ، لأن الأديب استطاع أن يتحاشى مالا ينبغي أن يكون من مثله من الذين يزينون تعبيرهم ، في حين أن عامة أهل اللغة لا يستطيعون أو لا يملكون من الوسائل والأسباب ما يملك الأدباء . فإذا لم يكن أمام عامة الناس إلا طريق واحدة للتعبير ، فإن أمام الأدباء طرقا كثيرة يستطيعون النفاذ منها إلى غايتهم من غير أن يعرضوا أنفسهم لمزلق العامة بالجرح والتصریح .

وحينئذ يكون الإخفاء والستر حسنة الكلام ، أو حسنة من حسنات الأديب ، ومن مواضع الإجادة في فنه ألا تنجلي معانيه إلا بعد أن يحوجك إلى طلبها بالفكرة ، وتحريك الخاطر لها ، والمهمة في طلبها . وما كان منها ألطف - كما يقول عبد القاهر الجرجاني - كان امتناعه عليك أكثر ، وإبائه أظهر ، واحتجابه أشد^(١)

ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف .

وقد تصور عبد القاهر من يقول له : يجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية ، وتعتمد

(١) راجع كتابا (علم البيان - دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية) ص ٢١٩ وما بعدها من الطبعة الثانية

(دار الثقافة - بيروت ١٩٨١ م)

مايكسب المعنى غموضاً مشرفاً له، وزائداً في فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ، ألا تراهم قالوا « إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك » ؟ !

وكان جوابه أنه لم يرد هذا الحد من الفكر والتعب ، وإنما أراد القدر الذى يكون المعنى به كالجواهر فى الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة ، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة .

وأما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذى يمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالخيالة ، وأحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم لا يجدى عليك ، ويؤرقك ثم لا يروق لك . وإنما أرادوا بقولهم « ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك » أن يجتهد المتكلم فى ترتيب اللفظ وتهذيبه، وصيافته من كل مأخل بالدلالة ، وعاق دون الإبانة ، ولم يريدوا أن خير الكلام ما كان غفلاً مثل ما يتراجعه الصبيان ، ويتكلم به العامة فى السوق ^(١) .

ومن هذا يبدو أثر الفنية فى الأدب ، ويظهر جمال الكناية أو التعريض أو الرمز أو الإيماء ، أو غير تلك الأسماء والمصطلحات ، فى جمال ماتنبه من الملكات ، وما تستشير من الأدواق . والمتعة السريعة التى تترتب على الكشف تذهب سريعة كما جاءت سريعة . أما المتعة الفنية فى تحصيل الفائدة بعد إعمال الخاطر ، واستثارة الفكر ، فإن الفائدة بها أعظم ، وبقاء أثرها فى النفس أطول ^(٢) .

ومثل ذلك ما أخذه الشاعر ما لرميه « Mallarmé » زعيم الرمزية الثانى على الطريقة البرناسية التى تسرف فى الوضوح والصراحة والتعيين والتبيين فى قوله : « إن البرناسيين يتناولون الشئ كله ، ويظهرونه كله ، فيفقدون بذلك سحر الخفاء ، ويسلبون الذهن نشوة الطرب التى ينشئها فيه اعتقاده بأنه يخلق ، إن الشاعر إذا سمى الشئ باسمه فقد أفقد القصيدة ثلاثة أرباع المتعة ، وما هذه المتعة إلا أثر السعادة التى يشعر بها القارئ وهو يضرب رويدا رويدا فى أودية الحدس » ^(٣) ..

(١) راجع (أسرار البلاغة) لعبد القاهر الجرجاني ١٢٢ .

(٢) ص ٢٢٢ من كتابنا (علم البيان) .

(٣) دفاع عن البلاغة للزيات : ص ١٢٢

وقد قدمنا أن بعض الأدباء قد ظهر في نتاجهم هذا الاتجاه إلى المذهب الرمزي ، وقد كان أكثر دعاة هذا المذهب وأشياعه في الشرق العربي من شعراء لبنان وكتابه ، ولعل السبب في ذلك هو اتصالهم بالأدب الفرنسي الذي تشيع فيه تلك الرمزية ، ولذلك كثرت في كلامهم المعاني المبهمة والفكر المستغفلة ، والتشبيهات المعقدة ، فصرنا نقرأ عن « مخدات الربيع » أو عن « ابتسامة الجدار » أو عن « برج الضباب الغارق في وحل الغيث » أو عن « العاطفة المضرة في غيب المكنون » أو عن « الأسد الشاكي في بحر النجوم » أو عن « رجع الصدى من غياهب أحلام الطنين » وكل هذا كلام مرصوص تقرأه في سياقه ، ثم تقرأه منفصلاً عن سياقه ، فلا تفهم منه شيئاً ، اللهم إلا أن يكون فهمك رجماً بالغيب . أو خوضاً في محيط المجهول ، أو ضرباً على غير هدى في متاهة لاقرار لها ... فقد يرمز الشاعر لحسنة بالقمر ، أو يرمز لنفسه بغيره ، ولكن الرمز في مذهب الرمزيين إيغال في الاستبهام ، وإغراق في الاستغلاق . فلا العامة ولا الخاصة ولا خاصة الخاصة بقادرة على أن تغوص إلى منبع القرينة عند الكاتب لتفهم ما يقصده بعبارة مثل « تقمر الأوراق » أو « ضوء أصبع » أو « بأجفانك ضمني » أو « مزهريات الزوايا » . وكلها عبارات وردت في ديوان « رندلى » للشاعر سعيد عقل^(١) .

وكذلك كان أكثر النقد المعاصر على هذا الرأي من التنكر لهذه الرمزية التي تؤدي بالمعاني إلى الإيهام ، وبالفكرة إلى الاستغلاق ، وكان من أمتع ما كتب في نقد هذه الرمزية ما قاله أحمد حسن الزيات في دفاعه عن البلاغة : « ما الذي راق الداعين إلى الرمزية من مذهب الرمزية ؟ إن كان قد راقهم الإخفاء والإيجاء ، فإنها بالقدر الفني عنصران من عناصر الكلام البليغ ، فهما بعض الأسلوب لأكله .. ولكن الخطر الذي لا منجى منه أنهم يدفعون بالنظرية إلى حدها الأقصى ؛ فيقعون في ظلمة الغسق ، وهم يطلبون أضواء الشفق . وإن كان قد راقهم من الرمزية ذلك التآلف بين اللفظ والمعنى ، وذلك التزاوج بين الحواس المختلفة ، وبخاصة بين البصر والسمع ، فيعجبهم أن يقولوا مثلاً : صوت الرائحة ، ولون الكلام ، وعطر الفكر ، وخضرة الأمل ، فإن البيان العربي لا يأبى هذا النوع من المجاز مادامت علاقته قريبة ومناسبتة ظاهرة . فإذا أدى إلى التعقيد للمعنى ، يبعد اللزوم في الكناية ، أو غرابة العلاقة في المجاز ، كالكناية بنصوع الجبين عن خلو الملامح من الدلالة ، أو استعارة الأسد للرجل الأبحر لا للرجل الشجاع ، على اعتبار أن البخر والشجاعة من لوازم الأسد كان ذلك هو المعنى الذي يناقض البيان ، واللبس الذي يناهض البلاغة . وإذا كان الفرنسيون يقولون إن الذهن الفرنسي

(١) قضايا الفكر في الأدب المعاصر : ص ٦٠

الرشيد الواضح لا يستسيغ الرمزية إلا بقدر، فإننا أحرىء أن نقول إن العربية بنت الشمس المشرقة ، والأفق الصحو ، والصحراء العارية ، والبدواة الصريحة ، لا يمكن أن تلد هذا المخلوق المشكل الأعجم ، ولا أن تتبناه « (١٥٩) .

وتساءل الزيات عما جعل الرمزية مذهبا ، وجعل لها أشياء .. ورجح أنه نوع من الخدلة والإغراب يصيب النفوس الماجنة ، فيجدون لذتهم وفكاهتهم في أن يغربوا. على عقول السذج بهذه الألفاظ الفارغة ، والجمل الجوف ، وأن يروهم يحملون في الفواصل وفي الأبيات كما يحملق الأطفال في الغرفة المظلمة ، أو في البئر المعطلة ..

ثم أورد الزيات مثالين من هذه الرمزية الغريبة ، أحدهما قصيدة للدكتور بشر فارس عنوانها « إلى زائرة » ، والآخر مقال للأستاذ ألبير أديب عنوانه « حياتنا » أما القصيدة فهي :

لو كنت ناصعة الجبين	هيهات تنفضي الزياره
ماروعة اللفظ المبين ؟	السحر من وحى العباره
ظلل على وهج الحنين	رسمته معجزة الإشاره
خط تساقط كالخزين	أرخی على العزم انكساره
ماذا بوجد المحصنين	صوت شج خلف الستاره
غيبت في العجب الـــــــــــ	معنى براعتـه البكاره
درا يفوت الناظمين	ونفضت تهديني بحاره
خطوات وسواس رزين	وهب تعميه الطهاره

حياتنا شباب وفكر أخضر ، وعواطف من عمل الربيع
وقلوب من ندى الفجر ، ونجمها ونغسل بها أرض الأزقة
أو نروى بها رمال الصحراء ، ثم هي ليلة وضحاها
فإذا الزوبعة تذهب بنا ، فنأخذ معنا كل أحلامنا وأمانينا
ونحن على قدم الهاوية أو أقل ، مازلنا نؤسس ونبنى وتقيم
فما أسخفنا ... ، لا نجعل أيماننا ابتسامة
وتقيم علينا ربا ، يعرف كيف يجعلنا نبسم ، حتى لأنفسنا !

وقبل إيراد هذين المثالين قال الزيات لقارئه : « سادع لك الوقت لتمتحن صبرك على

كشف هذه الرموز وحل هذه الأحاجي . ولن أسألك عما فهمت، فإنك إن أجبت فإن جوابك لن يزيد على جوابي ، وإن أخطأت فإن خطأك لن يزيد عن صوابي . وعقب عليها بقوله : من الإنصاف أن تقول إن القطعة النثرية أشف عن معانيها الهائلة الغائمة من القطعة الشعرية . ولكن الإنصاف كله أن تقول لإخواننا الرمزيين : بعض هذا ، فإنه إجحاف بالبيان ، وإسراف على القارئ . وإذا كان دعاة الأدب الرخيص يزعمون أن أدبنا مقضى عليه، لأنه يترفع عن العامة ، فليت شعري ماذا يقولون في أدبكم أنتم، وهو يترفع عن الخاصة ؟ ! لا يأسادة ، لاهم على الطريق ولا أنتم ، هم في التراب ، وأنتم في الضباب ، وطريق البلاغة فوق ذلك «(١)

ونكتفى بهذا البيان الذي ينم عن فهم عميق لطبيعة الأدب ورسالته ، فإن هذا الرأي الواضح يمثل وجهة نظر كثير من الأدباء والنقاد ، ومنهم العقاد ، ومحمد مندور ، وزكي قنصل ، ومحمد عبد الغني حسن ، ووديع فلطسين ، وحبيب زحلاوي ، وجورج صيدح ، وأمين نخله ، وغيرهم ؛ وكان كلام الزيات بما فيه من وضوح الرأي وأصالة الحجة إماما لأكثرهم .

المذاهب الأدبية والنقد المعاصر

وكما كانت الرمزية والمغالاة في الاستغراق والإيهام أثرا من آثار اتصال بعض أدبائنا بالأجانب ، ووقوهم على جوانب من تفكيرهم الفني ونظرياتهم في الأدب والنقد ، كذلك حاول بعض نقادنا تطبيق تلك النظريات على أدبنا العربي وأدبائنا المعاصرين ، وقد تجاوزوا في هذا التطبيق دائرة الأدب الحديث إلى أدب العروبة في عصورها السابقة . وقد وضعنا شيئا من هذه المحاولات، وأبنا عن آثارها ورأينا فيها بشيء من التفصيل في الفصل الأول من هذا الكتاب عند كلامنا عن طهقات النقاد المعاصرين وعن ثقافتهم المتباينة .

فقد اتجه بعض نقادنا إلى محاولة وصل بعض الأدباء الذين عرضوا لهم بالدراسة والنقد ، وربطهم بمذهب من المذاهب الأدبية المعروفة في أوروبا ، ومحاسبتهم أو تقديم بالخروج على المعروف من خصائص ذلك المذهب ، كأن كل أديب من الأدباء لابد أن يلتزم مذهباً من تلك المذاهب لا يجاوز دائرته ، أو كأنه حين يصور تجربته مطالب بأن يضع نصب عينيه معالم ذلك المذهب الذي يدور في فلكه ، وأن يخضع خضوعاً مطلقاً لتعاليمه ، فكلماً قطع شوطاً ، في التعبير عن تجربته التفت أمامه أو وراءه ، ليصحح خطأه، أو ليصوب اتجاهه مغفلاً تياره

(١) الزيات (دفاع عن البلاغة) ١٦٢

الشعورى المتحمل لعواطفه وانفعالاته الذى ينبغى أن يتتبع فى اطراد الطبع ، لا فى تكلف الصنعة والتعمل لها ، وفى مسايرة ذلك التيار يبقى طابع الذاتية وأثرها الذى هو أخص خصائص الفنون ، وأوضح سمات العبقرية . وإنما تكون تلك العبقرية أكثر وضوحا إذا كان الأديب أو الفنان جديدا ، أو بمدى ما نلاحظه فى عمله الفنى من أثر الجدة . وهنالك مؤثرات عامة فى اتجاهات الفكر والفن ، وهذه المؤثرات توجه الأدباء أو عددا كبيرا منهم وجهات فيها مظاهر واضحة للتجديد ، أو للتأثير بتلك العوامل المادية أو النفسية الجديدة . فقد نرى من تاريخ الأمم الغربية منذ ملكت حرية التفكير « أنها دارت دورتها بين مذاهب الأدب خلال القرون الثلاثة الأخيرة ، وأنها نزعته فى دعواتها المتعاقبة كل نزعة طبيعية تستلزمها أطوار الحياة بعد عصر الجود والتقليد . ففى فترة اليقظة الأولى كان من الطبيعى أن ينزع الإنسان إلى استقلال الشخصية الإنسانية فى وجه التقاليد العتيقة ، والأحكام التى تطاع بغير فهم ، بل بغير شعور فى أكثر الأحوال ، وهذه النزعة التى سميت بنزعة الإبداع والحرية الشخصية « Romanticism » . ومن الطبيعى أن ينتهى هذا الإبداع من كل جانب على غير هدى متفق عليه إلى شئ من الفوضى والشرد يستحب معه التوقف إلى حين ، وهنا ظهرت دعوة الاتباع والاطراد على نحو جديد يناسب مطالب الزمن ، فنشأت من ثم دعوة الاتباع والاطراد الجديد « New Classicism » . وإذا حكم اختلاف الطبائع حكمه بين أنصار الواقع وأنصار الخيال فهنا مجال الاختلاف بين الواقعيين « Realists » والخياليين المثاليين « idealists » وقد يظهر هذا الاختلاف فى صورة أخرى بين الطبيعيين « Naturalists » وبين الفنيين أنصار الفن للفن « Art for art's sake » . والواقعيون والطبيعيون متقاربون ، لأنهم جميعا من أنصار الواقع . وإنما ينفرد الواقعيون بمحاربة النزعات الخيالية ، وينفرد الطبيعيون بمحاربة النزعات الصناعية ، نزعات الإغراق فى التزويق والتنسيق^(١) .

وهذا تصوير موجز لتلك الدوافع التى أدت إلى نشوء بعض الاتجاهات فى الأدب الغربى ، ولكن هذا لا يستلزم صهر الأدباء فى كل مرحلة من تلك المراحل فى بوتقة واحدة ، بل تبقى الخصائص المميزة لكل أديب ، على الرغم من العوامل التى قد تطبع العصر بطابع واحد ، ومن العسير التخلص نهائيا من طابع كل مرحلة سابقة . وإذا كان هذا فى الأمة الواحدة ، أوفى الجماعات المتقاربة ، فما بالنا نفرض هذا التشابه بين الأمم أو الآداب المتباينة ؟

☆ ☆ ☆

(١) العقاد (اللغة الشاعرة) ١٥٢ .

وما لاشك فيه أن ظاهرة عناية بعض النقاد المعاصرين ومحاولتهم وصل الأدب العربي بالتيارات العالمية ، أو قياس ذلك الأدب بالمقاييس العالمية الإنسانية ظاهرة نغبط بها لبعض الدواعى الذاتية أو القومية ، فقد نرى في هذا إشاعة لأدبنا ، وتمجيذا لأدبائنا ، ولكن هذا الصنيع يبدو أكثر فائدة وأعظم جدوى لو كان الحديث عن أولئك الأدباء لغيرنا من أصحاب تلك المذاهب ، وبلغتهم الأجنبية التى يكتبون بها ويقرءون . وفى شعرنا العربى المعاصر لآلئ أدبية نفيسة يعتز بها الشرق ويفخر ، إذا جردت عنها أصدافها ، وبذلت الجهود الحقة للغوص عليها ، وقد وقع بعض المستشرقين عليها وأخرجها من كنوزها ، ومن بينهم كارل بروكلمن وكبفماير الألمانى ، وجب الإنجليزى ، وغيرهم كثيرون اهتموا بأدبنا الشرقى المعاصر ونحن عنه صادفون^(١) .

وذلك أن كل أديب من أدبائنا له منزلته ومكانه من التقدير فى بيئاتنا العلمية والفنية ، سواء أحللناه هذه المنزلة متأثرين بذاتيتنا ، أو خاضعين للمقاييس التى ورثناها عن الأسلاف ، أو استحدثناها بعوامل التطور والتجدد التى أثرت فى فهمنا وإدراكنا لحقائق الأشياء ووزنها بميزان متطور جديد ، ولم نعد فى حاجة لمقاييس غريبة للحكم بها على الأدباء ، أو على أعمالهم الأدبية .



ولعل من أهم المحاولات وأقدمها فى وصل أدبائنا بالمذاهب الأدبية المعروفة محاولة مصطفى السحرى فى فصل له من كتابه « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » عن « المذاهب الأدبية والنقدية » تكلم فيه عن المذهب الاتباعى « الكلاسيكى » الذى جعل من رجاله البارودى ، وعلى الجارم ، ومحمد الأسمر . والمذهب الابتداعى « الرومانتيكى » وجعل من شعرائه الهمشرى ، وفوزى المعلوف ، ورشيد أيوب ، وشكر الله الجبر ، و خليل شيبوب ، وفايد العمروسى ، ومحمد فهمى ، ومختار الوكيل ، وصالح جودت ، وغيرهم . والمذهب الواقعى الذى جعل من شعرائه إلياس قنصل ، والحبوبى ، والجواهري ، وضياء الدين الدخيلي ، ونذير الحسامى .

وفى كثير من كتابات الدكتور محمد مندور عن أدبائنا ترديد لتلك المذاهب ، وجعل بعض الشعراء من أشياعها ، فالغرام الذى استهل به أحمد زكى أبو شادى حياته العاطفية والشعرية كان من العوامل التى نمت لديه بذرة « الرومانسية » التى تطالعا بوضوح فى شعره المبكر ، والتى غدت فيها بعد قراءته المستفيضة فى الشعر الرومانسى عند الغريبيين وبخاصة الإنجليز منهم ، حيث نراه يردد فى شعره ، حتى بعد أن اكتملت رجولته ، بعض المعانى المطروقة عند الرومانسيين مثل قوله :

(١) السحرى (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٤) .

شربت فلسفتي من نبع آلامى وقبلها عبّ منه قلبي الدامى
وما برحت أغنى زائرا أبدا كأن آلام قلبي لسن آلامى
كأن دمعى أناشيد قد احتسبت حتى تراق على قدسى أنغامى

ومن المعلوم فى فلسفة الرومانسية أن صدمات الغرام أو خيبة الآمال وفشل الطموح هى التى تدفع الشعراء إلى الهرب إلى الطبيعة، وإلى التأملات الفلسفية والصوفية^(١) .

☆☆☆

والذى تقف عنده فى هذا الاتجاه فى نقد أدبائنا هو الذهاب إلى أن هذا الشاعر أو ذاك وقف عند حدود مذهب بعينه ، أو قصد إليه قصدا ، أو أخذه تقليدا ومتابعة ، فإن الشعر هو الشاعر بعقله وقلبه وثقافته ووراثته ، وبسائر العوامل التى أثرت فيه ، فليس من الضرورى أن يكون أبو شادى أو غيره شاعرا رومانسيا لأنه قرأ الشعر الرومانسى عند الغربيين ، فإن هذه المعانى ليست غريبة — كما يظن — على الأدباء العرب أو غير العرب فى مختلف الأزمان والأجيال ، إذا وجدت الدوافع إليها ، وهى موجودة فى كل زمان . ولست أحسب أننا فى حاجة إلى إثبات هذه الحقيقة فى كثير من الشعر العاطفى المأثور فى القديم والحديث .

ويبدو أن بعض النقاد عندنا مشغوفون بإرجاع كل إبداع إلى المتابعة ، إن هذه المتابعة لن تكون مجدية ، ولن يكون الاطلاع مثرا إلا إذا كان على عمل فنى أجنبى غريب ، وتلك عقدة العقد فى نقدنا المعاصر .

فمن الغريب فى نظر الدكتور محمد مندور ، أنه عندما طالع بعض قصائد الشايبى ومقالاته النقدية كاد يجزم بأن هذا الشاعر قد كان يجيد لغة أجنبية تمكنه لا من الإلمام بأداب الغرب فحسب ، بل ومن تذوقه لتلك الآداب وإحساسه بها وتمثله لها . فلما عاد إلى ما كتب عن تاريخ حياة الشايبى أخذته الدهشة كل الدهشة — كما يقول — عندما علم أنه لم يكن يعرف أية لغة أجنبية ، وأنه تخرج من جامع « الزيتونة » بتونس ، ثم التحق بكلية الحقوق التونسية وتخرج منها سنة ١٩٣٠ ، ولكنه لم يتعلم لغة أجنبية . وعندئذ أدرك الدكتور مندور أنه أمام إحدى تلك العبقریات التى لا يستطيع البشر لها تفسيرا ، لأنها هبة من الله^(٢) ! !

وهذا اتجاه أو رأى لا يحتاج إلى توضيح ، لأنه صريح فى أن الإبداع لا يتأتى إلا عن طريق النقل والتأثر بالأداب الأجنبية ، أو عن طريق لا يستطيع البشر له تفسيرا وهو طريق السماء !

(١) الشعر المصرى بعد شوق : الحلقة الثانية (جماعة أبولو) ٢٨ مطبعة الرسالة : ١٩٥٧م

(١) الشعر المصرى بعد شوق : الحلقة الثانية (جماعة أبولو) ٦٥ .

وذلك في الوقت الذي يقرر فيه الدكتور مندور أن القصائد التي طالعها محمد عبد المعطى الهمشري توحى كلها بأنه قد كان شاعرا غارقا في الرومانسية بطبعه وظروف حياته ، قال : ولا أظن رومانسيته صادرة عن « تمذهب » ووعى نظرى وقصد أو افتعال ، وإنما هي رومانسية نبتت من وجدان الشاعر كما نبت ذلك المذهب في بدء ظهوره عند كبار الرومانسيين الغربيين ، فالرومانسية كالكثير من مذاهب الأدب الأخرى لم يفتعلها دعايتها الأوائل ، بل تهيأت لها النفوس أولا بحكم ملابسات الحياة العامة والخاصة ، أو على الأصح تضاريس الحياة التي ترسم للآداب والفنون مسالكها ، وتوجه تيارها^(١) .

وهذا اعتراف جيد من غير شك ، وتعليل معقول ، وهو أن الشاعر أو الكاتب يكون رومانسيا أو غير رومانسي إذا وقع تحت تأثير ظروف الحياة وملابساتها العامة والخاصة التي توجهه نحو هذا المذهب أو ذاك ، أو تجعل أدبه جديرا بأن يصنف في نتاج مذهب أو آخر .

وإن كان الدكتور مندور يعود مرة أخرى فيحسب من الغريب « أن نرى الهمشري يسلك كافة الدروب التي سلكها الرومانسيون المذهبيون الذين قد يهربون من واقع حياتهم إلى الطبيعة أو إلى مراتع صباهم يلتمسون فيها عزاء وسلوى ، ولكنهم قد يحملون إليها همومهم ، فلا يجدون فيها ما أملوا^(٢) » ، فليس في هذا شيء مما يوجب الاستغراب ما دمنا نقرر وحدة الظروف والملابسات التي هيأت للشاعر كما هيأت لغيره من شعراء الغرب أن يكونوا رومانسيين .

ولكن بعض النقاد عندنا يصدر عن الأحكام على الأدباء « وفقا لما يدين به الناقد أو بما يعرف من مذاهب أدبية ، فإن كان مثلا من دعاة المدرسة الواقعية رفع جميع طلابها إلى السماكين ، وهبط إلى الخضيض بالذين لا ينتون في عرفه إلى المدرسة . وعلى هذا النهج سار أغلب نقاد هذا الزمان ، ييوبون الأدب والأدباء بحسب أهوائهم ، ويوزعونهم على مدارس هم منها براء — كما يقول وديع فلسطين — فالشاعر إبراهيم ناجي مثلا بلبل غريد صداح ، ردد الشعر منذ كان فتى رطب العود ، وعبر بالشعر عن خلجاته وانفعالاته وحى الساعة ، وعاش يتغنى ويغنى ، يطرب أهل الضاد برقيق النغم وجميل المعاني ، ولم نسمع أن ناجيا قدم طلبا للالتحاق بهذه المدرسة الشعرية أو تلك ، ولا عرفنا أنه كان يترسم في شعره خطا مذهب معين

(١) الشعر المصرى بعد شوق : الحلقة الثالثة ص ٧ (مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٥٧)

(٢) المصدر السابق : ص ١٢ .

من مذاهب الأدب ، وإنما عرفناه أدبيا طليقا من كل مذهب ، يردد الشعر شجيا متى اهتزت أوتار العبقرية فيه دون أن يحفل أدنى احتفال بالحوازز التي يقيها النقد بين مدارس الأدب تفرقة للواحدة عن الأخرى .

وما يصدق على ناجي يصدق على غيره من الشعراء والأدباء ، فلعل محمد طه اتجاهه الخاص في الشعر ، ولصطفى صادق الرافعي منحاه الخاص في الكتابة والنقد ، ولمحمد الأسمر أسلوبه الذاتي في النظم ، ولحسن كامل الصيرفي استقلاله الظاهر في الشعر ، ولسيد قطب طريقته التي يتميز بها في النقد الأدبي . وهؤلاء جميعا وغيرهم من الكتاب والشعراء يظلمون ظلما كبيرا بإدراجهم تحت مذهب معين أو مدرسة معينة ، لأن التمهيد لم يكن في يوم من الأيام هدف واحد من الأدباء ^(١) .

وكذلك ينبغي أن يقال في كل أديب عربي ، وفي كل أديب غير عربي أيضا، وإلا كان الأدب ضربا من الصناعة والعمل ، لا صورة تعكس تجربة الأديب ، وتبرز عبقريته وإحساسه وثقافته ، وموقفه من الحياة .

(١) قضايا الفكر في الأدب المعاصر : ص ٥٩ .

الخاتمة

كان لابد أن ينتهى هذا البحث إلى غاية ، وأن يكون للقلم حد ينتهى إليه ويقف عنده ، بعد هذه الجولة التى نحسبها قد طالت بين هذه التيارات المتضاربة والمسالك المتشعبة التى خاض فيها نقدنا الحديث ، والتى نرجو أن تكون هذه الدراسة قد أملت بأهم مناحيها وسائر اتجاهاتها .

والسؤال الذى يدور فى الأذهان الآن هو : هل استطاع النقد الأدبى المعاصر أن يقيم لنفسه صرحا متميزا ينهض على دعائم ثابتة ، وأن تكون له معالم واضحة مستقلة يتميز بها ؟ أو بعبارة أخرى : هل نستطيع أن نقول مطمئنين إن المحدثين أو المعاصرين من نقادنا استطاعوا أن يكونوا نظريات جديدة فى الفن الأدبى تعدل بمقتضاها منهج دراستهم للأدب ، أو تغيرت نظرتهم إليه فى ضوء تلك النظريات الجديدة ؟ .

والجواب على هذا السؤال كما يبدو من الأشواط التى قطعتها هذه الدراسة، ومن الآراء المبتوثة فى تضعيفها ، أن هذا النقد استمر يستمد مادته من نظريات كثيرة ، وبعض هذه النظريات يرجع إلى أصول ونظريات عربية قديمة ، وبعضها يستند إلى نظريات قديمة أيضا مما كان عند اليونان منذ شرع أرسطو لفن الشعر وفن الخطابة ، أو إلى نظريات حديثة مستوردة من الشرق أو من الغرب .

ولا بأس ، من وجهة نظرنا ، فى هذا الاستمداد من هذه الينابيع أو تلك ، فإن هذا الاستمداد يؤكد لنا وحدة الأصل فى الفن الأدبى فى كل لغة من اللغات ، وهو التعبير الجميل عن حاجات النفس والعقل ، وعن العواطف والمشاعر الإنسانية .

فأكثر النظريات التى طبقها النقد المعاصر على الأدب العربى يتركز أكثرها أو يحوم حول ما ابتكره الأقدمون من أصول لدراسة ذلك الأدب، فالكلام فى شكل العمل الأدبى ومحتواه ، والخلاف حول لفظه ومعناه ، وعلى هدفه ورسالته ، وعلى علاقته بالفن والحياة أو بصاحبه ومجتمعه ، والخلاف بين النقاد المحدثين حول هذه القضايا إنما هو صورة مصغرة أو مكبرة لكثير من وجهات النظر عند السابقين عند من ينعم النظر فى أصول النقد القديم ونظرياته ومناهجه .

والجديد الذى يحسب لهذا العصر فى هذا المجال هو مايتصل بطبيعته ، ومايمثل الإنسان الجديد المتفاعل مع الحياة الجديدة ، والمتأثر بمختلف القيم التى أصابها شئ من التعديل أو التوضيح فى مفهوماتها وحقائقها . ومن ثم كانت طبيعة هذا العصر تنزع نحو التحرر والثورة على مختلف القيود التى تحد من حرية الإنسان وحقه فى الحياة .

وقد وجدنا فى هذا العصر أصداء لتلك الثورة وذلك النزوع إلى التحرر فى كثير من قضايا الأدب والنقد ، إما على أيدي بعض الأدباء الذين تحرروا فى أعمالهم الأدبية من تلك القيود ، وإما على أيدي النقاد الذين رسموا لهم طريق التحرر والخروج على التقاليد ، أو ساندوهم فى نزعاتهم التحررية ، ومظاهر ذلك كثيرة فى ثنايا هذه الدراسة فى أغراض الأدب وفنونه ، وفى لغته وعباراته وفى شكله وصورته . وكثير من تلك الآراء الجديدة يتسم بالصدق والجودة التى يجدها النقد المعاصر ، وفى بعضها ضعف وتهافت يترك تقديره وتقدير مستقبله من حيث الرسوخ أو التلاشى لمستقبل الأيام ، أو مستقبل الأذواق الفنية فيها .

ومن الجديد الذى يلحظ فى الحياة النقدية الحديثة ذلك التزاحم الملحوظ عند بعض المحدثين فى استعمال ألفاظ المصطلحات التى تتردد فى الكتابات النقدية الأجنبية ، وتابع فى ترديدها نقدنا المعاصر ، وحاول تطبيقها على الأدباء العرب، أو على ألوان من نتاجهم .

وإذا كنت أعتقد أن هذه الظاهرة قليلة الجدوى ، فإننى أعتقد أيضا أنها ليست كثيرة الخطر على الحياة الأدبية أو على الحياة النقدية عندنا ، فإن الأمر هنا لا يعدو ترديد أسماء ومصطلحات ، وهذا الترديد فى ذاته لا ينفع ولا يضر فى كثير ، وإن كان يدل على منقصتين ، تتصل إحداها بالفهم والتقدير ، وتتصل الأخرى بالخلق والطبع .

وأولى هاتين المنقصتين فقد المعرفة بطبيعة الفن الأدبى ، وطبيعة الاختلاف فيه بين الأمم والأجناس والأزمان ، وطبيعة أداة العمل الأدبى ، وهى اللغة ذات الخصائص المختلفة من أمة إلى أمة من حيث الاستجابة لدواعى الصياغة والتأليف ومن حيث الدلالة والإبانة . وهاتان الناحيتان تحتاجان إلى علم ومعرفة ، ثم إلى ذوق رفيع يدرك الفروق والخصائص والمزايا بين تعبير وتعبير ، فإيثار الغريب المجتلب على الأصل المطبوع فرار من العلم إلى الجهل ، ومن الطبع إلى التكلف .

والمنقصة الأخرى تبدو فى ذلك الاتجاه إلى الرغبة فى الاستعلاء، والنزعة إلى التناول على

الآخرين الذين قد ينفرون من استعمال هذه المصطلحات إذا وجدوا في لغتهم ما يحل محلها ، وما يغني غناءها .

وقد يكون أولئك النافرون أعرف بهذه المصطلحات وأكثر فهما لحقائقها من أولئك الذين يكثرون منها ، ويبنون أكثر تقدم عليها . فليس تحصيلها من مظانها الأصلية أو عن طريق ترجمتها ونقلها أمرا بعيد المنال ، ولكنهم لا يستعملونها في كتاباتهم فرارا من مظنة الدعوى والتكلف ، ولأنهم يرون أن النظر في الأعمال الأدبية لا يتجاوز هذه الحقائق ، وهي أن الفن الأدبي إما أن يكون ملتزما للأصول والتقاليد المعروفة عند أعلامه التاريخيين، وإما أن يكون في بعض نواحيه خروج على تلك القواعد والمثل الماثورة إلى مثل جديدة ، فاللجوء إلى الأسماء والمصطلحات الغريبة لا يضيف إلى هذا الفن جديدا ، ولن يزيد أو ينقص من تقديره أو تأثيره أن يسمى اتجاه الأديب ومنحاه باسم عربي ، أو باسم أعجمي ، في منطق الحق والإنصاف .

وأخشى ما أخشاه في هذا المعرض أن يتسرب إلى وهم بعض القراء من هذه الكلمات أننا لانرحب بالمعرفة الواسعة إلى أبعد مدى ، أو أننا نتنكر لتحصيل الثقافات الإنسانية المتعددة الألوان ، أو للإفادة من كل ما استطاع الإفادة منه في دور البناء والتجديد الذي يعتمد على الوعي، والمعرفة بمختلف القيم وسائر الاتجاهات الإنسانية ، وقد أفدنا ولا نزال نعيد منها الشيء الكثير في مختلف نواحي نشاطنا ، وفي مقدمة ما أفدنا ثقافة نقدية غزيرة ، وإنما ينصب الكلام هنا على إغفال الصحيح الصالح ، وإهمال المقومات الأصلية ، إثارا للبعيد على القريب ، من غير ضرورة للإيثار والتفضيل .

* * *

وربما كان هنالك سؤال آخر يجول في الأذهان، وهو : هل استطاع النقد المعاصر أن يؤدي رسالته في التقدير الصحيح للأعمال الأدبية التي تعرض لها ، ووضعها في موضعها الصحيح بين آيات الفن الأدبي ؟ وهل استطاع أن يحقق غايته الكبرى من توجيه الأدب نحو أهدافه المثلى التي ينشدها ، وأن يكون معينا حقا لجمهرة الأدباء ، يرسم لهم خيرا لسبل لتحقيق غايتهم من الفن ؟

وقد يكون من العسير على الباحث أن يحدد الإجابة بعد دراسة هذه التيارات في كلمة أو كلمتين ، وقد يتردد طويلا قبل الإجابة بالسلب أو بالإيجاب ، فعلى الرغم من أن بعض نقادنا

قالوا كلمة الحق ، فأشادوا بما يستحق الإشادة ، وزيفوا الضعف والتردى في كثير من ألوان الأدب ، ورسوموا بنقدهم المنهج الواضح لمن يريدون الإفادة والتوجيه ، يبدو أن الهوى لا يزال طاغيا على الكثرة الكثيرة منهم ، بل ربما زاد طغيانه في هذا الزمن الذي يدعو كل شيء فيه إلى التثبيت بأذيال الموضوعية .

وربما كانت ذاتية المعاصرين أشد ضراوة من ذاتية القدماء ، فكان ثناء وثناء ، ولكنه ثناء على الأسماء لا على الأعمال ، وكان قبح وإنكار ، ولكنه ينصب على الأشخاص أكثر مما يصيب الآثار ، فكل ما صدر عن فلان أو فلان هو آية الفن في أروع صوره ومثله ، وما صدر عن غيرها فقد كل صلة بهذا الفن . وترى هنا النقص المستولى على البشر في تمجيد ما لا يستحق تمجيدها ، وما ليس صاحبه في حاجة إلى التمجيد ، وإنما هو ضرب من الملق الرخيص . كما تراه في انتقاص مالا يوجب الانتقاص ، وما قد يكون صاحبه في أمس الحاجة إلى التشجيع وفتح الطريق أمام بواكيره التي تبشر بمستقبل زاهر وحياة فنية خصبة . وليس يبيد قصة « الهواء الأسود » التي كتبها أحمد رجب ، يعابث بها بعض محترفي النقد ، وقد نجحت حيلته وكشفت عن حقيقة الدوافع التي توجه بعض النقاد ، فقد كتب مسرحية سماها « الهواء الأسود » ونسبها إلى المؤلف السويسري « فردريك دورينات » على أساس أنها من مسرح اللامعقول ، وانبرى النقاد معلنين الإعجاب البالغ بها باعتبار أن مؤلفها هو « دورينات » فلما عرفوا بعد ذلك أن مؤلفها أديب مصري عربي حقروها ، ولعنوا - كما يقول - (سنسفيل جدوده ! !) .

وكثير من نقادنا حينما يتناولون عملا أدبيا لا يخلصون الكلام له والبحث فيه ، بقدر ما يخلصون الحديث عن أنفسهم وعن عملهم وثقافتهم ، فلا يتحدثون عنه إلا بمقدار ما تملأ مشاعرهم وما يوجههم إليه عقلهم الباطن .

ثم إن التفرغ لمزاولة فن النقد ضرورة لا مناص منها ، إذا أردنا أن نجد الناقد الواعي المتخصص الذي يهب فنه عقله ووقته ومعرفته وذوقه ، حتى يأخذ هذه الصناعة مأخذ الجد . أما تشعب الجهود بين العلوم والفنون والسياسة والاقتصاد والاجتماع فلست أراه محققا للغاية التي ترمى إليها صناعة النقد ، وهي صناعة التقويم والتوجيه ، ولها أخطر الرسالات ، وأبعدها أثرا في حياة الأمة ، فهناك موارد للثقافة ينبغي أن يعل منها الناقد الأدبي ويستعين بها على فنه ، ولا يستطيع أن يدعى المعرفة العميقة بكل هذه الجهات وأسرارها - بحيث يصلح أن يكون صاحب رأى فيها ، وصاحب كلمة مسبوغة محترمة - رجل رشيد !

بل إن النقد الأدبي نفسه في حاجة ملحة إلى التخصص ، فإن لكل فن من فنون الأدب خصائصه وأسراره وأصوله وتاريخه ، وكذلك ينبغي أن يكون لفن الشعر تقاده العارفون بأسراره وخصائصه ، والواقفون على تاريخه واتجاهاته ومبعث التأثير به والإجادة فيه ، وكذلك ينبغي أن يكون لكل فن من سائر فنون الأدب كالمقالة والخطبة والقصة والمسرحية تقاده المختصون . وإذا كان الشاعر لا يستطيع أن يكون صاحب مقال أو خطيباً أو قاصاً ، ولا يستطيع القاص أن يكون شاعراً أو خطيباً ، فكذلك الناقد ينبغي أن يتخير من هذه الفنون ما هو أعرف به ، لأن خصائص النقد وطبيعته تنبع من خصائص الفن الأدبي وتقيس منها .

والمأمول أن يقدر هذه الأمور ، وأن ينهض بهذه الآمال ، جيل مؤمن بلغته وأمته وقوميته ، ليعود للحياة الأدبية ازدهارها في عهد النور واليقظة ، حتى تسير الحياة الأدبية ركب العروبة الراكض في طريق المجد .

١٩٧٠/١٢/١

بدوى أحمد طبانة

مباحث الكتاب

صفحة : مقدمة :

أهداف البحث ، منهجه ، مصادره ٧

تمهيد :

نهضة الأدب في العصر الحديث ١٤

الفصل الأول : معوقات في سبيل النقد

تمهيد : الإنتاج الأدبي ٢٧

(١) اضطراب المفاهيم والقيم العامة ٣٠

(٢) اختلاف الأعمال الأدبية ٣٣

(٣) تباين ثقافات النقاد ٣٤

(٤) ذاتية النقد المعاصر ٤٨

(٥) أسباب وعوامل أخرى ٥٩

الفصل الثاني : اتجاهات النقد المعاصر

تمهيد : أعباء النقد المعاصر ٦٩

(١) البحث عن خصائص الأدب العربي ٧٠

(٢) الأدب المعاصر مادة النقد الحديث ٧٣

(٣) تقويم الأدب القديم على أسس جديدة ٩٦

(٤) عودة إلى النقد العربي القديم ١٠٠

(٥) التفاعل بين الأدب العربي والآداب الأجنبية ١٠٣

(٦) الموازنة بين الآداب العربية والآداب الأجنبية ١٠٧

(٧) تنظيم البحث في النقد الأدبي ١١٦

(٨) احتفاظ النقد بالمقياس الفني ١١٩

الفصل الثالث : موضوعات الأدب

الصفحة

١٢٣	تمهيد : تجدد المفاهيم
١٢٥	(١) ثورة على الأغراض القديمة
١٣٦	(٢) الأدب والمعرفة
١٣٧	(٣) وظيفة الأدب في الإصلاح الاجتماعي
١٤٦	(٤) حرية الأدب ، الأدب المكشوف

الفصل الرابع : لغة الأدب

١٦٣	تمهيد : أساليب الكتابة في مطلع هذا العصر
١٦٤	(١) قيمة التعبير في العمل الأدبي
١٧٢	(٢) اللغة الأدبية ومقتضيات العصر
١٨٢	(٣) تجديد اللغة
١٩٢	(٤) إهمال النقد اللغوي
١٩٨	(٥) لغة المسرحية والقصة
٢٠٩	(٦) الأدب الشعبي
٢١٦	(٧) ظواهر جديدة في أدب المحدثين
٢٢٧	(٨) التعبير والقيم الشعرية

الفصل الخامس : قوالب الأدب وأشكاله

٢٣٩	تمهيد : قيمة الشكل في العمل الأدبي
٢٤٠	(١) أشكال النثر ، البديع وضروب الزينة
٢٤١	(٢) الشكل في الشعر ، الوزن والقافية وأثرهما في التأثير
٢٤٢	(٣) تجديد القدماء في الأوزان
٢٤٤	(٤) التجديد العروضي : الشعر المرسل ، والشعر الحر ، والشعر المنثور
٢٤٨	(٥) التجديد في شعر المهجر
٢٤٩	(٦) الشعر كما يراه الدكتور طه حسين
٢٦٨	(٧) أهداف التجديد : هل تحققت ؟

الصفحة

٢٧٧	(٨) الشعر الحر والمنتثور
٢٨١	(٩) محاولة إخضاع الشعر الحر لمقياس عروضي
٢٩١	(١٠) مستقبل الشعر الحر

الفصل السادس : معاني الأدب

٢٩٧	تمهيد : قيمة المعنى في العمل الأدبي
٣٠٠	(١) فكرة الصدق في النقد المعاصر
٣١١	(٢) سرقات المعاصرين
٣٢٨	(٣) اللامعقولية الحديثة
٣٢٩	(٤) زعماء اللامعقول
٣٤١	(٥) الوحدة في العمل الأدبي
٣٥٥	(٦) الوضوح والإيهام في الفن الأدبي
٣٦٠	(٧) المذاهب الأدبية والنقد المعاصر

خاتمة الدراسة

٣٦٦	هل ابتدع النقد الحديث نظريات جديدة ؟ هل أدى النقد رسالته ؟
٣٧١	مباحث الكتاب

دار المدينة المنورة للطبع والنشر

